



Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

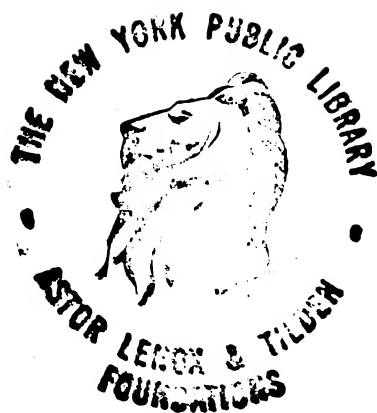
Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.



Dr. Jos. Zeller

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Steppeler.



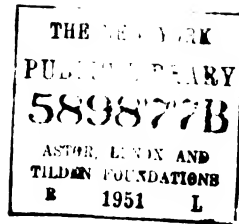
XI. Jahrgang.

1893.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Alt.-Verl. „Deutsches Volksblatt“.



Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichnis der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen	1	Gedanken über die moderne Malerei	58
Der Altarbau der Gegemwart I. . .	6	Literatur	63
Ueber Jörg Stoder und den Altar von Ennetach, Ob Saulgau . .	9	Der erste allgemeine Kongreß für christliche Archäologie zu Spalato-Salona 1893	64
Beiträge zur Geschichte der württembergischen Baumeister und Bildhauer	10	Annoncen	64
Literatur	11	Nr. 7: Gothische Monstranz	65
Annoncen	12	Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd	66
Nr. 2. Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen (Schluß)	13	Erwiderung auf die Bemerkungen von Max Bach in Nr. 6 des "Archiv"	68
Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege	18	Gedanken über die moderne Malerei (Schluß)	69
Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürilins, des Jüngeren	20	Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Namsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf	70
Neue religiöse Prachtwerke	21	Aluminium im kirchlichen Gebrauch	72
Literatur	22	Nr. 8. Zu den Wandgemälden in Burgfelden	73
Annoncen	24	Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Fortsetzung)	75
Nr. 3. Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30j. Kriege (Schluß)	25	Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten	77
Farbige Reproduktionen v. Meisterwerken Pisoles's	28	Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Namsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf (Schluß) . . .	79
Zur Ennetacher Altarfrage	30	Nr. 9. Der Altarbau der Gegemwart II. .	81
Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürilins, des Jüngeren (Fortsetzung statt Schluß)	30	Der Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Fortsetzung)	82
Literatur	32	Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten (Schluß statt Fortsetzung)	85
Nr. 4. Eine neue Gesellschaft für christliche Kunst	33	Literatur	87
Ein überlindtes Gemälde Martin Schaffners in der ehemaligen Klosterkirche zu Wettenhausen .	34	Annoncen	88
Ueber den Ulmer Meister Hans Multscher	37	Nr. 10. Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd (Schluß)	89
Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzbilder Jörg Sürilins, des Jüngeren (Fortsetzung)	37	Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren	91
Gedanken über die moderne Malerei	40	Weitere Kunstbeziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol	93
Nr. 5. Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol auf dem Gebiete der Kunst	45	Annoncen	96
Entwurf für eine Kanzel im frühgothischen Stil	46	Nr. 11. Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren (Schluß) .	97
Die Ausmalung in der Chorkapelle in Voretto	47	Entwurf zu einem Grabkreuz . . .	98
Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürilins, des Jüngeren (Schluß)	48	Neue Untersuchungen und Entdeckungen, den Grundriß des Kölner Doms betreffend	98
Gedanken über die moderne Malerei (Fortsetzung)	49	Die Gebrüder Jochner, ein Künstlerpaar aus Dietenheim	100
Annoncen	52	Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg	102
Nr. 6. Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm	53	Annoncen	104
Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol (Zweiter Artikel) . . .	56	Nr. 12. Die Kirchenrestauration in Glatz (Hohenzollern)	105
Zur Geschichte der Kreuzwegandacht	58	Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg (Schluß)	110
		Literatur	112
		Annoncen	112

5-11-74 H. Biele

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Agache, Verkündigung 21.
 Allgeyer, Hans 25.
 Altarbau der Gegenwart 6 ff. 80 ff.
 Aluminium im kirchlichen Gebrauch 72.
 Archäologischer Kongreß 64. 80.
 Baumeister und Bildhauer, württembergische 10 ff. 13 ff.
 Baur, Blaubeuren 97.
 Bayern, Kunstdenkmäler 23.
 Beuroner Schule 12. 44.
 Bildung der Maler 69.
 Bingen, Schnitzwerke 39.
 Burgfelden, Wandmalereien 1 ff. 13 ff. 73 ff.
 Chorstühle, Blaubeuren 91 ff. 97 ff.
 Christ, Joseph 78.
 Creglingen, Herzkotz Kirche 32.
 Dante, göttliche Komödie 22.
 Ebingen, Nebenaltar 8 Monstranz 65.
 Ehrhard, Unterird. Rom 23.
 Ennetach, Altar 9 ff. 30 f.
 Farbe als Zweck der Malerei 51.
 Fiesole, Reproduktionen 28.
 Forchner, Gebrüder 100.
 Freischulmalerei 41.
 Germanisches Museum 102.
 Gesellschaft für christliche Kunst 33.
 Glatt, Kirchenrestauration 105.
 Gmünd, Sebaldaltar 66 ff. 75 ff. 82 ff. 89 ff.
 Grabdenkmäler auf Hohenrechberg 20. 70 ff.
 Grabkreuz-Entwurf 98.
 Graus, Spanien 23.
 Heidelberger, Th. 19.
 Heilbronn, historischer Verein 11.
 Hochaltar in Blaubeuren 91. 97.
 Hochaltar, Entwurf 81.
 Kanzel, frühgothische 46.
 Kiening, Isak 26.
 Kirchenrestauration in Glatt 105.
 Klemm, Steinmetzzeichen 11.
 Kölner Dom 98.
 Kreuzwegandacht 58.
 Kreuzifix, Blaubeuren 97.
 Kunstsalon 23.
 Kunstschreinerarbeiten 87.
 Locher, E., Eccehomo und Madonna 22.
 Loreto, Chorkapelle 47.
 Loscher, Sebastian 45.
 Magdeburg, Festschrift 22.
 Malerei, moderne 40 ff. Religiöse 59 ff.
 Melozzo da Forlì, Engel 112.
 Monstranz, gothische 65.
 Montecassino, Malerschule 74 ff.
 Morini, Hans 26.
 Multscher, Hans 37. 45.
 Mustat, Jörg 46.
 Müntzensweiler, Gemälde 101.
 Natur in der Kunst 43 ff.
 Neidhardt, Wolfgang 25.
 Nürnberg, schwäbische Kulturschule 102. 110.
 Oberschwaben, Künstler und Kunstwerke 18 ff. 25 ff. 77 ff.
 Oberschwaben und Tyrol 45 ff. 56 ff.
 Oberitadion, Chorstühle 80.
 Oechs, J. D. 87.
 Ornamentkatalog 63.
 Pacher, Michael 56 ff.
 Papstalbum 44.
 Parabeln in der alten Malerei 5 ff.
 Passionswerk von Molitor 21.
 Prachtwerke, religiöse 21.
 Reckberg, Grabdenkmäler 70.
 Reichenauer Malerschule 12 ff.
 Schaffner, Martin 34.
 Schallbedel 47.
 Schongauer, Martin 53 ff. 68 ff.
 Schuler, Blaubeuren 91. 97.
 Schuler, göttliche Komödie 22.
 Sebaldaltar, Gmünd 66 ff. 75 ff. 82 ff. 89 ff.
 Seiz, Loreto 47.
 Sieben Fälle 58.
 Sinner, Vorlagen für Schmiedearbeiten 87.
 Spanien 23.
 Stauffeneck, Grabdenkmäler 79.
 Steinmetzzeichen 11 ff.
 Stocker, Jörg 9 ff. 37 ff.
 Striegel, Bildhauer 95.
 Sürkin, d. J. 37. 48. 80. 91.
 Taufstein-Entwürfe 108.
 Thontöpfe in Kirchenmauern 17. 75.
 Tigerfeld, Skulpturen 41.
 Tyrol und Oberschwaben 45 ff. 56 ff. 93 ff.
 Uhlde, J. 60.
 Ulm, Martin Schongauer 53 ff. 68 ff.
 Unästhetik in der Malerei 52. 58.
 Wahrmalerei 49 ff.
 Wandmalerei 1 ff. 13 ff. 73 ff.
 Waterloo, Antonj 32.
 Weihnachtssbild 12.
 Wettenhausen Schaffners Gemälde 34.
 Wimmer, Anleitung zur Erforschung der Kunst-
denkmäler 64.
 Württemberg, Baumeister und Bildhauer 10 ff.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Marienaltar zu Ebingen.
 Nr. 2. Kirche von Burgfelden.
 Nr. 3. Wandmalereien in Burgfelden.
 Nr. 5. Frühgothische Kanzel.
 Nr. 7. Gothische Monstranz.
 Nr. 9. Renaissance-Altar.
 Nr. 11. Entwurf zu einem Grabkreuz.
 Nr. 12. Entwürfe zu Taufsteinen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. I.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen.

Als man daran gieng, das alte, höchst unscheinbare Kirchlein in Burgfelden wegen Bauauffälligkeit abzutragen — die Last der Jahrhunderte hatte seine Lebenskraft gebrochen, und müde der Stürme, denen es auf seiner luftigen Höhe ausgesetzt war, schickte es sich eben an, langsam seinen Dienst zu quittiren und ausweichend nach beiden Seiten sich zur Ruhe zu legen —, da fand man, daß diese morschen, ehrwürdigen Mauern noch Träger eines hervorragenden Kunstschatzes waren, den unverständige Zeiten in Tünche vergraben hatten und der nun in unseren Tagen seine Auferstehung feiert.

Indem wir nähere Angaben über den Kirchenbau am Schlusse nachtragen werden, bemerken wir nur, daß derselbe des Chores vollständig entbehrt und ein einfaches Parallelogramm darstellt, ohne Gewölbe, mit einem östlich vorgelegten Thurm, gleich diesem aus solidem, regelmäßigem Quadergemäuer bestehend. Die alten Wandmalereien sind es, welche vor allem unsere Aufmerksamkeit beanspruchen, denn sie sind, um das Endergebniß unserer Studie gleich vorauszunehmen, nächst den Wandmalereien von Reichenau aus dem Anfang des 11. oder Ende des 10. Jahrhunderts die ältesten und bedeutendsten, welche bis jetzt in Deutschland gefunden wurden.¹⁾

¹⁾ Ueber diese Gemälde enthielt werthvolle Notizen ein Artikel in der Beilage 264 zum „Staatsanzeiger von Württemberg“ 1892; mehrere Artikel über dieselben in den „Blättern des Schwäbischen Albvereins“, Dezember-Nummer 1892. Die Schriftleitung der letzteren hat in zuvorkommender Weise die Uebersicht zu diesen Artikeln uns für unser Blatt zur Verfügung gestellt. Wir werden dieselben der Nr. 2 einfügen.

Ueber die ganze Ostwand hin zieht sich hoch über dem Boden in einem breiten Streifen, unmittelbar unter dem einstigen Plafond, eine große Komposition mit etlichen vierzig Figuren, die kleinen Nebenfiguren nicht mitgerechnet, nach oben abgeschlossen durch einen reichen Mäanderfries, nach unten durch eine einfache Bordüre. Der Mäander ist sehr kunstvoll geschlungen und accurat gezeichnet, mit perspektivischer Seitenansicht der Bänder, welche gelb und roth sich von hellgrünem Grund abheben. Die Bordüre bilden zwei schmale rothe Streifen mit einem mittleren gelben, der mit dunklen Punkten besetzt ist; in sie schneiden noch etwas ein zwei romanische Fensterchen der Ostwand, rechts und links vom Thurm.

Die Komposition stellt das jüngste Gericht dar. Ihren Brennpunkt bildet die imposante Gestalt des Richters, welcher in mandelförmiger Glorie auf dem Regenbogen sitzt und auf kleinerem, concentrischem Bogen die Füße aufstellt. Er hat den dreigetheilten Nimbus, in der Mitte gescheiteltes Haar, ovales Gesicht mit im Ganzen jugendlichem Ausdruck und großen Augen; beide Arme und Hände breitet er gleichmäßig aus; über dem Untergewand trägt er einen ziemlich straff gelegten, nur über den linken Arm reicher und weicher niederfließenden, mit gelbem Fierisaum verbrämten hochrothen Mantel. Die Mandorla wird durch sechs kräftige, parallele Ellipsenlinien gegeben; der Zwischenraum zwischen den beiden innersten ist durch Querstichelung belebt. Sie schneidet in den vorher aufgezeichneten Mäander stark ein und greift bedeutend über die obere Grenzlinie der ganzen Komposition hinaus, so daß sie die Möglichkeit bietet, der Figur des Heilandes größere Proportionen zu geben, als den übrigen. Weiter innen ist eine siebente Parallellinie ge-

zogen, welche die Gestalt des Heilandes von den Schultern bis zu den Füßen umschließt und die Grenze für eine andere Farbe bildet; der innerste Glorienkreis hat nämlich hellgrünen, der äußere ultramarinen (schwarzen?) Grund; die Umrahmung der Mandorla ist hellgelb zwischen zwei dunkelblauen (schwarzen?) Streifen.

Nachdem der Maler die Contouren der Glorie und der Christusgestalt mit dem Pinsel aufgetragen, bereicherte er dieses Mittelfeld durch zwei seitlich dem Richter beigegebene, gerade auf den Rahmen der Mandorla eingezeichnete und mit dem Körper sich ihrer Wölbung anschmiegende Engelgestalten. Sie stören ein wenig die Ruhe und Majestät des Glorienkreises und machen bezweigen nicht den besten Eindruck, weil sie ohne Standpunkt in der Luft stehen, weder schweben noch stehen. Sie halten das auf den Leib des Richters aufgezeichnete, gelb bemalte Kreuz mit langen, starken Balken, welche ganz wie das im Reichenauer Gerichtsbild die Ansätze der Äste zeigen.

Rechts und links von der unteren Spitze der Mandorla geht die Auferstehung der Todten vor sich. Beiderseits blasen je zwei Engel die Gerichtsposaunen, gebogene, vorn sich erweiternde Instrumente. Die Wichtigkeit des Signals und die furchtbare Stärke seines Klanges läßt sich ermessen an der Anstrengung der blasenden Engel, diese an der überaus energischen Stellung und den fliegenden Gewändern derselben. Die Gräber sind als viereckige Steinfänge gedacht, aus welchen die Insassen, angerufen durch den alles durchbringenden Hauch, förmlich auffahren; die einen sitzen noch im Grabe, wie sich besinnend, was das zu bedeuten habe, das Haupt fragend empor gerichtet; andere sind schon mit einem Fuß über die Wandung gestiegen, haben den ganzen Ernst des Augenblicks bereits erfasst und strecken flehentlich die Hände empor.

Während in diesen unteren Regionen die Auferstehung vor sich geht, ist in den oberen der Urtheilspruch als bereits gefällt vorausgesetzt und vollzieht sich hier die durch denselben angeordnete Scheidung nach rechts und links. Rechts von dem Richter bewegt sich der Zug der Seligen dem himmlischen Jerusalem zu;

ein schön geordneter Zug, in zwei Gruppen, von welchen die eine zweigliedrig, die andere in Einer Linie angeordnet ist. Die Gestalten sind nicht individualisirt noch besonders charakterisirt; alle wenden sich mit Antlitz, Körperhaltung und verlangend ausgestreckten Händen dem Thor des Himmels zu; sie sind meist mit kurzen, bis an das Knie reichenden, schlichten Röckchen bekleidet, die Füße nackt. Nur in der zweiten, dem Richter nächsten Gruppe trägt eine Gestalt eine Mauerkrone, die letzte eine Bischofs- oder Abtsmitra mit Krummstab und eine Casula; diese letztere Figur ist allein noch dem Richter zugewendet, als hätte sie eben erst den Urtheilspruch empfangen, und zugleich dem Engel zugewendet, welcher sie und die ganze Schar zum Himmel hin dirigirt. Das himmlische Jerusalem schloß ohne Zweifel einst das Bild nach links ab; leider ist dieser Theil des Bildes ganz zerstört, was um so mehr zu bedauern ist, weil der reichliche Raum darauf schließen läßt, daß die Schilderung des Himmels eine eingehende und ausführliche war. Jetzt schließt das Bild ab mit dem einst zweifellos vor dem Himmelschor postirten heiligen Michael, einer großen majestätischen Figur mit mächtigen Flügeln, mit einer Lanze und einem Schild, der den ganzen Körper deckt und unten spitz zuläuft. Die Haltung ist statuarisch ruhig, wie sie einer Schildwache ziemt. Die Vermittlung zwischen ihm und den ankommenden Seligen stellt eine überaus schön bewegte Engelsfigur her, welche an der Spitze des Zuges geht, den Bordersten an der Hand führt und den ganzen Zug dem Thorwächter mit grazioſer Bewegung vorstellt und übergibt; seine Gewandung hat keine Fältelung und welligen Fluß.

Links (von Christus aus) steht der Mandorla zunächst ein Engel, welcher in höchst energischer Stellung und Haltung — die Füße sind gespreizt, der rechte stark ausgebeugt und am Boden angestemmt, der Mantel der vehementen Bewegung entsprechend in voller Wallung — mit langer Schaftstange, die in einen Zweizack ausläuft, die Gruppe der Verdamnten fortstößt. Bei diesem Geschäft hilft ihm ein weiter unten stehender kleiner Teufel mit Hörnern und häßlicher Leibesbildung

und Physiognomie; er stößt mit einem langen Dolchmesser nach dem Letzten in der Schaar, welcher vor Jammer und Schmerz die Hände über dem Kopf zusammenschlägt. Er ist gleich den Uebrigen mit kurzem Röschchen bis an die Kniee bekleidet. Charakterisirt ist keine der Gestalten; nur eine einzige trägt einen großen Gegenstand in der Hand, anzusehen wie eine mit kurzer Handhabe versehene Wingerbutte oder wie ein Schöpf- oder Gießgefäß. Die Schaar ist auch nicht in Gruppen aufgelöst, wie die der Seligen; zusammengehalten wird sie durch einen um jeden Hals und von Hals zu Hals laufenden Strick, welchen vorn ein Teufel faßt und über die Schulter anzieht; an ihm zerzt er sie in das Höllethor hinein; hinter diesem ist ein Teufel postirt, welchem der Seelen sammeln zuwinkt; außerdem schauen noch vier Reihen Köpfe aus Vulgen heraus; unter ihnen kann man noch einzelne Glieder einer riesigen Kette unterscheiden. Die Hölle ist burgartig dargestellt, mit zinnenbekröntem Mauerwerk und einem bedachten Eingangsthor; die Architektur höchst einfach und ohne ausgesprochenen Stil. Ganz ergreifend ist es aber und ein großartiger, hochdramatischer Gedanke, wie die Verdammten alle bis auf zwei mit ganzem Körper, mit Antlitz und Gebärden spiel sich dem Richter zuwenden, nicht der Hölle; sie können sich von seinem Anblick nicht losreißen; von ihm fern zu sein, ihn nicht mehr sehen zu dürfen, das ist die Hölle der Hölle; besonders der letzte, der Hölle nächste Unselige, breitet weit geöffneten Mundes wie mit gellendem Wehgeschrei beide Hände und Arme gegen Jesus aus und sträubt sich mit aller Macht gegen das Weitergehen.

Der Malgrund dieser und der anderen Malflächen ist äußerst sorgfältig zubereitet, und dieser Sorgfalt dankt man es, daß von den schwer mitgenommenen Gemälden noch soviel erhalten ist. In mehreren Schichten aufgetragen zeigt er auf der obersten, feinkörnigen vollendete Glättung wie durch Schliff. Auf diese Fläche zeichnete der Pinsel, wie es scheint ohne jeden vorgängigen Aufriß, mit großer Freiheit und Gewandtheit die rothbraunen Contouren auf, die dann mit überaus dünnflüssigen, leichten und hellen Farben ausgelegt wur-

den; Gesichtcontouren finden sich nur beim Richter eingezeichnet, sonst fehlen sie. Gelber und rother Ocker spielen die koloristische Hauptrolle. Sehr beachtenswerth ist der Hintergrund, von welchem die Gestalten sich abheben; derselbe ist nicht einfarbig, sondern wird gebildet durch horizontal und parallel neben einander angeordnete Farbzonen; auf die untere Bordüre folgt ein breiter Streifen, ockergelb, dann ein schmalerer rother, dann ein schmalerer ultramariner, dann ein breiter gelber und zuoberst ein breiter hellgrüner. Noch jetzt ist der Zusammenklang dieser Farbentöne ein harmonischer und kräftiger.

Der nach oben abschließende Mäander läuft nun auch über die ganze Nordwand und Südwand des Gebäudes hin, ebenso und in gleicher Höhe auch die den Gemäldestreifen nach unten abschließende Bordüre, welche nur unwesentlich auf den Längswänden variiert ist. Zwischen beide sind auf diesen Wänden weitere Gemäldecyklen eingeordnet.

Beginnen wir mit der Nordwand. Leider ist hier die unmittelbar an das Gerichtsbild anschließende Darstellung völlig zerstört, hauptsächlich auch dadurch, daß schon in gothischer Zeit sie mit einer Kolossalfigur des hl. Christophorus übermalt wurde, von welcher noch einzelne Theile erhalten sind. Auch die zweite, nach links folgende Komposition ist nicht mehr erkennbar; sie war groß und dem Raum und den Resten nach zu schließen, figurenreich.

Nach dem zweiten romanischen Fensterchen (von Osten her gerechnet) folgt eine Reihe von männlichen Gestalten, welche alle gleichmäßig in einer Art Gestühl mit Sitzbank, Fußschemeln und höchst einfacher Bogenkrönung neben einander sitzen. Die Haltung ist fast bei allen ziemlich stereotyp gleich, auch Gesichtszüge und Bart. Bekleidet sind sie mit Untergewand und Mantel; der Kopf mit gekröpftem Rundhut oder auch Spighut bedeckt. Alle halten lange Spruchbänder ohne Schrift, meist mit der zur Schulterhöhe erhobenen Rechten und der am Knie befindlichen Linken, so daß also das Spruchband über die Brust hinläuft. Die Gestalten sind einander völlig coordinirt; zehn sind noch erkennbar. Da aber das Bild durch ein häßlich eingebrochenes Fenster nach links abgeschnitten

wird, so wird man unbedingt an die zwölf Apostel zu denken haben. Man wird also annehmen dürfen, daß der Maler, welcher in sein ausgedehntes Gerichtsbild den Aposteln, die im Reichenauer als Gerichtsbeisitzer fungiren, keine Ausnahme gewährte, dies hier gleichsam nachholen und gut machen wollte.

Links von dieser feierlichen Gruppe ist in zwei Abtheilungen eine Geschichte erzählt, welche im Freien spielt, näherhin in einem Wald. Dieser ist nicht so fast dargestellt als angedeutet durch einige nicht nach der Natur, sondern in völlig romantischer Stilisirung gegebene Typen von Bäumen; sie sehen mehr stauden- oder gesträuchartig aus, sind nicht mit einem Laubkleid umwallt, sondern tragen nur an den Enden der dünnen Zweige echt romantisches Blumenbalden und Blattmotive; ein Hirschklein belebt diesen Wald, ein naiv gezeichneter Zehrender, welcher nicht zur Darstellung gehört, sondern lediglich als Staffage beigezogen ist und eben ein Baumstämmchen benagt oder durchbeißt. Die eine der beiden Episoden ist noch vollständig erhalten. Ein Reiter ohne Wehr und Waffen, in langem hemdartigen Gewand trabt auf einem Maulthier oder Pferd durch den Wald. Da wird er von drei Strolchen überfallen; einer kommt ihm von vorn, fährt ihm mit beiden Händen ins Haar und will ihn eben vom Pferde zerren; von seinen beiden Mordgesellen schwingt der eine ein Schwert und zielt auf Hals oder Kopf des Reiters, der andere stößt ihm mit beiden Händen einen Knüttel in den Rücken. Das Reitthier duckt sich in jähem Schreck, was nicht ungeschickt wiedergegeben ist. Rechts davon die zweite Episode. Wieder drei Gesellen, welche sofort an die Uebeltäter der ersten Scene erinnern, zumal da auch der eine davon mit einem Schwerte versehen ist. Diese drei stehen da wie niedergebognert, mit schlotternden Knien, mit entsetzten Gesichtszügen, welche ausnahmsweise hier ins Gesichtsoval eingezeichnet sind; einer von ihnen, unglücklich gezeichnet, macht Miene auszureißen und nach der entgegengesetzten Seite zu fliehen. Wie von Furcht gelähmt, starren und deuten sie nach rechts, von wo ein anderer Reiter daherkommt. Dessen Gestalt ist nicht mehr erhalten, wohl aber das halbe Maulthier,

und die Hügelführung läßt erkennen, daß die Gestalt aufrecht auf dem Pferde saß.

Die Deutung dieser Scene bereite viel Kopfzerbrechen. Man dachte an einen „Reiterkampf im Walde“ oder an einen Ueberfall bei der Jagd; man vermuthete, hier sei das gewaltsame Ende eines der Ritter der benachbarten Schalksburg geschildert, dessen Tod vielleicht die Erbauung dieser Kirche veranlaßt hätte und der dann hier zur Ruhe bestattet worden wäre. Wir dürfen aber in so früher Zeit keinesfalls ein rein profanes Ereigniß als Objekt eines kirchlichen Hauptbildes voraussetzen, sondern haben unbedingt zunächst an biblischen Vorwurf zu denken. Da muß uns nothwendig die Parabel vom barmherzigen Samaritan in den Sinn kommen. Kein Zweifel, daß gerade sie hier in Form einer geschichtlichen Erzählung wiedergegeben werden wollte. Von der gewöhnlichen Darstellung der Parabel weicht freilich diese erheblich ab. Sonst gibt die Kunst mit Vorliebe eine Schilderung der Hülfeleistung, welche der Samaritan dem Ueberfallenen angedeihen läßt; sie überläßt es dem Beschauer, aus den Wunden und der hilflosen Lage des Verunglückten zu erschließen, was vorhergegangen. Hier ist der Ueberfall selbst mit aller Deutlichkeit geschildert, die Hülfeleistung dagegen nur indirekt, in der Gestalt des nahenden Retters. Dagegen fügt der Maler eine Episode ein, welche die biblische Parabel nicht hat, die Begegnung des Samaritans mit den Mördern, welche ihm Gelegenheit gibt, das böse Gewissen der Letzteren zu zeichnen. Der unterste Theil der Nordwand wie der Südwand hat seinen Farbenschmuck nicht mehr bewahrt; ebenso wenig die Westwand.

Die Süd wand beginnt mit einer Darstellung, welche durch eine gemalte Säule vom Gerichtsbild getrennt war; dieselbe ist nicht mehr zu erkennen. Dann folgt eine Kampfeschilderung, die aber nicht mehr ganz erhalten, in manchen Theilen schwer zu erkennen ist und noch keine genügende Erklärung gefunden hat. Aus den dürftigen Resten vermag das Auge nach und nach zwei kämpfende Paare zusammenzusetzen. In beiden Fällen ist der Ausgang des Kampfes schon entschieden und triumphirt der Sieger über den Be-

siegten. Hier liegt die Gestalt des Besiegten schon am Boden, todt oder tödtlich getroffen; der große Schild deckt sie mit-leibig zu; noch hält die Rechte das Schwert. Ueber ihr der Sieger aufrecht stehend, mit gekerktem Schwert und langem, oben gerundetem, unten spiz zulaufendem, grün-gerändertem Schild. Dort hat der siegende Theil in Ausfall-Lage, eben mit hochge-schwungenem Schwert den entscheidenden Streich geführt. Dieser hat seinem Gegen-part das Haupt gekostet; noch liegt er nicht am Boden, aber man sieht seine Ge-stalt zusammenbrechen und sein Haupt nach rückwärts hinüberfallen. Die nicht leicht wiederzugebende Situation ist mit viel Wahrheit und Kraft geschildert. Panzer und Helm fehlen bei allen Kämpfern; der große Schild scheint nebst dem Schwerte die einzige Wehr zu sein; es ist ganz der Schild des 11. Jahrhunderts. Zu be-achten ist nur, daß das herabfallende Haupt des einen Besiegten wahrscheinlich, das des am Boden Liegenden sicher mit einem Nim-bus ausgezeichnet ist. Das ist also ein Kampf, in welchem die Guten unterliegen, und doch läßt sich wegen der Gegenwehr, welche die Unterliegenden leisten, nicht an ein gewöhnliches Martyrium denken. Vielleicht können die Offbg. 13, 7 und 20, 7 erwähnten Kämpfe zur Erklärung beigezogen werden, an welche zu denken die folgende Darstellung nahelegt.

Die nächste Komposition nach rechts ist wegen starker Zerstörung auch nicht mehr ganz leicht zu agnosciren. Erkennbar ist ein Lamm auf einem Hügel stehend; in der Mitte des ganzen Bildes ein großes Paar Engelsflügel; die Gestalt, zu welcher sie gehörten, ist fast ganz zerstört; unter ihr ist mit Mühe noch eine geflügelte Drachengestalt zu erkennen. Die Kompo-sition wird aus der Apokalypse zu erklären sein und stellt dar die nach der geheimen Offenbarung Johannis (20, 1) dem Welt-gericht vorangehende Hinabstürzung Satans in den Abgrund durch den Engel (Michael), verbunden mit der Scene 14, 1 (17, 14): „und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berge Sion“. Beide Vorwürfe hat, allerdings nicht in kombinirter, son-bern getrennter Darstellung, auch das Malerbuch vom Berg Athos (übers. von G. Schäfer, Trier 1855, S. 254 u. 260).

Weiterhin zeigt dieselbe Wand, eben-falls im oberen Bilderstreifen, dem Bild vom barmherzigen Samaritan gerade gegenüber, eine große, mehrtheilige Dar-stellung, die aber auch nicht mehr ganz erhalten ist. Die Szenen sind ins Haus verlegt, unter gewölbte und überdachte Räume von höchst einfachen Formen. In einer mit einem Stichbogen überwölbten Halle steht eine Tafel für ursprünglich wahrscheinlich fünf Tischgenossen. Die Hauptperson, als solche durch größere Proportionen erkennbar, ist noch zur Hälfte erhalten und hat zu ihrer Linken zwei Mahlgenossen; dazu Dienerschaft, welche aufträgt; der eine setzt eben eine Schüssel auf den Tisch und hat in der andern Hand einen Stab, vielleicht das Zeichen seiner speisemeisterlichen Würde; hinter ihm eine magdlich schlanke Frauen-figur und noch ein Jüngling, welche beide in hochgehobener Hand eine Schüssel tra-gen. Rechts davon eine ganz andere Scene, nur mehr mit Mühe erkennbar. Auf einem Schragen liegt ein Leichnam, mumienartig umwickelt und eingebunden, beklagt und betrauert von mehreren Personen, welche theils die Hände über dem Kopf zusammen-schlagen, theils Wange und Hand an das Antlitz des Todten schmiegen, theils sich über ihn herabbeugen. Zu Füßen aber steht oder schwebt in der Luft ein Teufel, welcher mit langem Schürhaken in der Brust des Todten wühlt, um ihm die Seele auszu-ziehen.

Die Deutung dieses Bildes war nicht allzuschwer. Da das Pendant der anderen Wand sich mit einer Parabel befaßt, so ist wohl auch hier eine solche dargestellt: also wohl die Parabel vom reichen Prasser und seinem schlimmen Ende. Der arme Lazarus fehlt zwar, aber es ist wohl mög-lich, daß ihm ein weiteres, nun durch ein später eingebrochenes Fenster abgeschnitte-nes Compartment eingeräumt war. Daß dies die richtige Erklärung ist, kann so-wohl, wie wir bald sehen werden, aus analogen Bildern der Buchmalerei erwiesen werden, wie aus dem schon oben ange-führten Malerbuch vom Berg Athos, wel-ches zwar erst ca. 1500 verfaßt ist, aber bei der Stabilität der griechischen Kunst auch für viel frühere Zeiten Zeugniß ab-zulegen vermag. Dort heißt es bezüglich

der Darstellung vom reichen Prasser: „Ein Palast und in demselben ein Tisch mit verschiedenen Speisen und ein Mann trägt glänzende und prachtvolle Kleider und sitzt an demselben und hält in der Hand einen Becher und viele Diener bedienen ihn, indem sie verschiedene Speisen auftragen. Und wieder erscheint derselbe auf einem Bette, und Teufel ergreifen seine Seele, und um ihn sind weinende Frauen und Kinder“ (S. 225). Ebendort heißt es S. 381 von der Darstellung des sterbenden Sünders: „ober ihm ist der Teufel und stoßt in sein Herz einen feurigen Dreizack; er zerrt ihn grausam und nimmt ihm mit Gewalt seine Seele fort.“

In den Kreis der neutestamentlichen Darstellungen nehmen die Parabeln, und zwar gerade auch diese beiden, schon herein Evangelienhandschriften vom Ende des 10. und vom 11. Jahrhundert. Das Evangeliar von Echternach vom Ende des 10. Jahrhunderts hat die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus; man sieht hier den Prasser tafeln und Lazarus vor seiner Thüre schmachten; darunter ist der Prasser auf einem Paradebett ausgestreckt und zwei Teufel ergreifen seine Seele, während Engel die des Lazarus zum Himmel tragen. Im Evangeliar Ottos III. auf der Münchener Bibliothek (Cim 58) hat die Parabel vom barmherzigen Samaritan, welche übrigens erstmals sich schon im *Evangeliorum codex graecus purpureus Rossanensis* (herausg. von Gebhardt und Harnack, Leipzig 1880) aus dem 6. Jahrhundert dargestellt findet (Tafel 13), zwei Episoden. Die letztere Darstellung hat mit der unsrigen wenig Verwandtschaft; sie substituirt dem Samaritan den Heiland selbst, auf welchen die anwendende Exegese schon zur Väterzeit die Parabel bezog. Verwandter ist ihr die im Münchener Evangeliar, welche den Wanderer ebenfalls, orientalischer Gepflogenheit ganz entsprechend, auf dem Maulthier anziehen läßt; die zweite Darstellung zeigt ihn vom Reithier geworfen und von den Uebelthätern schlimm zugerichtet; die dritte vom Samaritan wieder aufs Pferd gehoben und dem Herbergsbefitzer zugeführt. Das Gotthar Evangeliar widmet drei Bilder der Parabel vom Prasser und Lazarus, das von Bremen vier Darstellungen

derselben Parabel, zwei der vom barmherzigen Samaritan.

Unterhalb dieses breiten Bilderfrieses sind auf der Ost-, Süd- und Nordwand noch reichliche Farbenreste, letzte Zeugen weiterer hier angemalter Cyklen, von denen aber nichts mehr zu erkennen ist. Daß eine große Idee die Auswahl der einzelnen Bilder dieser monumentalen Malerei bestimmte und sie zu Einem Ganzen verband, das läßt sich mit Sicherheit vermuthen, aber wegen der Lückenhaftigkeit des Erhaltenen nicht mehr im einzelnen erweisen. Die beiden Parabelbilder stehen insofern in innerem Zusammenhang mit dem Gerichtsbild, als nach Matth. 25, 35 ff. das Gerichtsurtheil nach den Werken der Barmherzigkeit gesprochen wird; es stimmt damit zusammen, wenn auf der Seite der Befeligten der barmherzige Samaritan erscheint, der dem unglücklichen Bruder zu Hilfe kommt, auf der Seite der Verdammten der reiche Prasser, der dem Armen die Brosamen von seinem Tisch verweigert. Der Zusammenhang zwischen Gerichtsbild, Apostelchor, Satanssturz ist an sich klar.¹⁾ (Schluß folgt.)

Der Altarbau der Gegenwart.

I.

Nächst der Kirchenbaufrage gibt es für die christliche Kunst keine wichtigere, auch keine schwierigere als die des Altarbaues. Ihr gerade gedenken wir in Zukunft besondere Beachtung zuzuwenden. Wir haben die tüchtigen Werke von Laib und Schwarz (Studien über die Geschichte des christlichen Altars. Stuttgart 1857), A. Schmid (Der christliche Altar und sein Schmuck. Regensburg 1871) und Münzenberger (Zur Kenntniß und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Frankfurt 1885 ff.), welche uns über die Geschichte des Altarbaues orientiren, und wir werden am wenigsten in einer so wichtigen Angelegenheit die klärenden Aufschlüsse der historischen Forschung außer Acht lassen dürfen. So wenig wir aber

¹⁾ Wie schon frühe die Parabel vom Prasser in die Vorstellung und Darstellung des Gerichts einfloß, darüber s. F. K. Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche in Oberzell auf der Reichenau. Freiburg 1884, S. 19.

nöthig haben, etwa in einem Auszug aus diesen Büchern einen Abriß der Geschichte des Altars unseren Studien voranzustellen, so nothwendig erscheint es, die Entwicklung, welche der Altarbau gerade in den letzten Dezzennien genommen hat, zu verfolgen unter besonderer Berücksichtigung von Süddeutschland. Dabei bemerken wir, daß wir hier es hauptsächlich mit dem Altarüberbau, nicht mit der Mensa zu thun haben; die letztere bildete bekanntlich den Gegenstand einer Studie, mit welcher einst der sel. Prälat Schwarz den ersten Jahrgang dieser Blätter eröffnet hat, und welche auch separat gedruckt wurde.

Die weitaus größte Mehrzahl der Altäre, welche seit der Mitte dieses Jahrhunderts neu erstellt wurden, lassen sich ihrer Form und Anlage nach auf ein Hauptparadigma zurückführen, das unzähligmal wiederholt wurde und dem gegenüber alle anderen Formen als vereinzelte Ausnahmen erscheinen.

Jeder kennt dieses Paradigma. Wenn man von einem gothischen Hochaltar spricht, so denkt jeder zunächst an einen mehr oder minder hohen und reich ausgeführten thurmartigen Mittelbau für den Doppeltabernakel und wohl noch mit einer Bildnische über dem Tabernakel und einer pyramidal auslaufenden Krönung; rechts und links vom Tabernakel je noch eine Nische mit einer Statue oder einem Relief. Der Nebenaltar hat gleiche Anlage, nur daß an Stelle des Tabernakels hier eine dritte Mittelnische für ein weiteres Bildwerk tritt. Variationen, welche die Grundanlage nicht ändern, entstehen durch Erbreiterung der seitlichen Nischen zur Aufnahme von Gruppenbildern in Relief, durch Erhöhung und Bereicherung des Aufbaues, durch Anordnung weiterer kleinerer Bildnischen über und neben den drei oder zwei Hauptnischen.

Diese Anlage ist an sich nicht zu verwerfen, sonst hätten ja längst die berufenen Organe sich gegen dieselbe erklären müssen. Für den Hochaltar ist ein organisch eingegliedert Tabernakel, und zwar für die Regel ein Doppeltabernakel mit fester Expositions-nische, unentbehrlich und allein den liturgischen Anforderungen und neueren Gesetzen entsprechend. Wenn man ihn nicht als alleinstehenden Thurm oder als isolirtes Tempelchen auf die Mensa

stellte, sondern ihm flankenbauten zur Seite gab, so ist auch das durchaus berechtigt. Der Brauch, neben dem Zelt des eucharistischen Gottes den Bildnissen der Heiligen oder den Darstellungen der heiligen Mysterien einen Platz einzuräumen, ist ja wahrlich nicht erst in neuerer Zeit aufgekommen; er kann bezüglich des ersteren sich auf das Wort des Herrn berufen: *ubi sum ego, illic et minister meus erit* (Joh. 12, 26); *volo, ut ubi ego sum, et illi sint mecum* (Joh. 17, 24). Man muß auch anerkennen, daß dank dieser Anlage und im Rahmen derselben den liturgischen Erfordernissen besonders des Hochaltars im allgemeinen so befriedigend genügt wird, wie dies lange Zeit nicht der Fall war.

Von der Brauchbarkeit des Schemas aber sofort auf die Vollkommenheit und Güte unserer neueren Altarwerke schließen zu wollen, wäre voreilig. Man wird fast sagen müssen: jemehr diese Eine Altarform zur herrschenden wurde, um so seltener sind eigentlich gute Altäre dieser Form geworden. Sie ist nämlich keineswegs so einfach zu handhaben, als man meinen könnte. Es ist nicht leicht, beim Hochaltar die beiden Seitennischen wahrhaft konstruktiv mit dem Tabernakel zu verbinden, beim Nebenaltar die drei Nischen so zusammen zu komponiren, daß sie Ein Ganzes bilden. Eine ganz befriedigende Lösung dieser Schwierigkeiten ist verhältnißmäßig selten. Häufig sind schon die Verhältnisse der einzelnen Theile verunglückt, hauptsächlich verdorben durch das Bestreben, eine starke Höhenentwicklung zu erhalten. Die Nischen stimmen in Höhe und Weite nicht zum Tabernakel; der Tabernakel erscheint häufig zusammengepreßt durch die Seitentheile; die Verbindung der Nischen mit dem Tabernakel ist mangelhaft, oft durch elende Lückenbüsser-Einschießel vermittelt, oft lediglich durch roh mechanische Aneinanderstüftung bewirkt. Sodann verursacht die Dreitheiligkeit der Hoch- und Nebenaltäre nothwendig etwas höhere Kosten; will man große Sparsamkeit walten lassen, so ist die Folge, daß entweder das Skulpturenwerk sehr schlecht wird, oder das Altargehäuse zusehr Schreinerarbeit bleibt und künstlerischer Durchbildung ermangelt.

Größere Mißstände ergeben sich daraus, daß man jenes Paradigma nicht bloß in den Renaissancestil übertrug, was angeht, sondern auch in den romanischen. Hätte man wenigstens im letzteren Fall die Maße der gothischen Ausführung reduziert. Aber man behielt nun auch die Höhenmaße bei, was ohne schwere Versündigungen am romanischen Stil nicht abgehen konnte. Der romanische Stil bei vielen neueren Altären hat in der That weiter nichts zu bedeuten, als daß die Nischen und Tabernakelöffnungen im Halbbogen schließen statt im Spitzbogen, daß die Nischen durch Rundthürmchen und die Pyramide durch eine Kuppel ersetzt werden. Gerade in seiner Uebersetzung in den romanischen Stil hat das Paradigma die größten Geschmacklosigkeiten hervorgebracht.

Mißgeburten und Fehler erzeugte sodann auch das Bestreben, innerhalb des Paradigmas Neues zu bieten und originell zu sein. Und doch ist dies Streben sehr berechtigt und fast naturnothwendig. Gestehen wir es offen ein: nachdem wir nun einige Jahrzehnte hindurch fast ausnahmslos Altäre der beschriebenen Form gebaut, Land auf, Land ab unsere Kirchen mit solchen Altären ausgestattet haben, hat trotz aller Bemühungen, mit dem Ornament, dem Stil, dem Bildwerk abzuwechseln, das Paradigma soviel wie möglich anders zu organisiren, jene Altarform für uns etwas fast unerträglich Langweiliges bekommen. Man muß endlich die Frage aufwerfen, ob denn in der That diese Altaranlage die einzig mögliche sei, ob es nicht rathsam sei, hierin mehr Abwechslung anzustreben und jene abgenützte Form eine Zeit lang ruhen zu lassen.

Gehe wir aber auf diese sich aufdrängende Frage eingehen, möchten wir zunächst an einem Altarentwurf zeigen, daß das Paradigma, von welchem wir sprechen, wirklich noch konstruktive Variationen zuläßt, an die man bei uns wenigstens bisher kaum dachte. Wir bitten den Leser zum Verständniß des Folgenden die Beilage ins Auge zu fassen, welche auf der einen Seite den Hochaltar, auf der andern den Nebentempel der neuen Stadtpfarrkirche in Ebingen darstellt. Die Zeichnungen sind von Architekt Cades in Stuttgart, dem Erbauer der Kirche. Den Hochaltar

führte aus Bildhauer Metz in Gebratzhofen, den Marienaltar Kunstschreiner Binnig in Dedheim, den Josephsaltar Kunstschreiner Bender in Erlingen.

Beide Entwürfe sind ebenfalls nach dem dreitheiligen Schema gebaut, aber man sieht sofort, daß sie das tödtende Einerlei des Dreinischensystems überwinden und sich als etwas Neues präsentiren. Neu ist vor allem die Behandlung der beiden Seitentheile. Wie kam man dazu, dem Tabernakel oder der Hauptbildnisse eines Mariens- oder Josephsaltars noch Flankentheile beizugeben und welches ist demnach die nächste Funktion der letzteren? Offenbar soll durch sie der Eindruck der Isolirtheit, welchem der allein in der Mitte stehende Tabernakel oder eine Bildnische verfallen müßte, gehoben und sodann die Wand rechts und links vom Tabernakel oder dem Hauptbild und unmittelbar über der Mensa geziemend beforirt werden. Um diesen nächsten Zwecken zu genügen, bedürfen jene Theile keiner besonderen Tiefe. Man kann sie flach behandeln, wirklich bloß als Wandverkleidung, und auch in diesem Falle braucht man nicht einmal auf Bildwerk zu verzichten; nur muß man statt der Skulptur die Malerei beiziehen. Das ist hier geschehen. An die Mittelnische sind zwei flache Tafeln angestoßen mit Flachnischen für Aufnahme von Gemälden.

Die Folgen dieser Aenderung sind weitergreifende und wohlthätigere, als man auf den ersten Blick ahnt. Wir bekommen so einen ganz andern Altarbau, der im Vergleich mit den gewöhnlichen sich durch Einfachheit, Leichtigkeit und Schlichtheit auszeichnet, aber keineswegs ärmer ist an Eindruck und Leben, nur ruhiger und anspruchsloser. Drei Statuen in Lebensgröße neben einander müssen an sich schon fast nothwendig lastend wirken, wie leicht wirkt diese Verbindung der Einen Statue mit Gemälden! Ferner wie ruhig und wohlthuend wirkt die kräftige Horizontallinie, mit welcher beide Seitentheile abschließen, während nur die mittlere in die Höhe strebt und in der Höhe sich auflöst! Wie lustig und leicht macht sich sodann die Mittelnische, welche bei dieser Anlage auf beiden Seiten offen bleibt und mit ihrem Baldachin vorn auf zwei schlanken Freisäulen

ruht! Auch das erscheint so durchaus angemessen, daß nun infolge der seitlichen Oeffnung der Nische die Lichter auf den Leuchterstufen auch in Beziehung zum Sanctissimum, bezw. zum Hauptbild treten können, während sie sonst durch eine Scheidewand von ihm getrennt sind, so daß bei Nachtgottesdiensten eigene Lichter angebracht werden müssen, um nur das Innere der Nische einigermaßen zu erhellen. Wir empfehlen diese neue Altarform, oder diese glückliche, übrigens auf frühere Formen zurückgreifende Variation zu diskreter Nachahmung. Dabei sei noch besonders darauf aufmerksam gemacht, daß auf die richtigen Verhältnisse der Theile viel ankommt. Die auf der Beilage zu Grunde gelegten werden jedem normalen Auge harmonisch erscheinen. Die Seitentheile sind im Vergleich mit der Nische nicht zu hoch und nicht zu niedrig. Der Maßstab für die gemalten Bilder ist kleiner genommen als der der Hauptfigur; letztere soll als Hauptbild, erstere sollen als Nebenbilder erscheinen; immerhin sind die gemalten Figuren bezw. Szenen noch so groß, daß man sie so ziemlich von der ganzen Kirche aus sehen kann. Die Flächen unterhalb der Malereien sind nicht weiter dekoriert, weil sie durch die Leuchter belebt werden.

In der Expositionsniße des Hochaltars ist in Ebingen eine Herz-Jesu-Statue angebracht. Bekanntlich ist das Bild des Herrn selbst das einzige, welches unmittelbar über dem Tabernakel stehen darf. Nur ein rigoristischer liturgischer Standpunkt kann an dieser doppelten Verwendung der Nische für eine Statue und für die Exposition Anstoß nehmen. Und nur von diesem Standpunkt aus könnte das Verlangen gestellt werden, die Statue jedesmal bei der Exposition aus der Nische zu entfernen. Es wird entschieden den liturgischen Anforderungen genügt, wenn vor der Statue, was die tiefe Nische erlaubt, ein Expositionsraum, so oft es dessen bedarf, zubereitet wird, nämlich durch Einsetzung eines amoviblen Seidenbaldachins mit leichtem Messinggestänge, der dann die untere Hälfte der Statue verdeckt. Um vollgenügenden Raum für die Exposition in der Nische zu schaffen, kann die Statue auf eingesezten Schienen sehr leicht in den hintersten Raum der

Nische gerückt und nach der Exposition wieder nach vorn geschoben werden.

Ueber Jörg Stöcker und den Altar von Ennetach, OÄ. Saalgau.

Von Pfarrer Dr. J. Probst.

In der fürstlichen Sammlung zu Sigmaringen finden sich die Gemälde eines Flügelaltars (die Skulpturen sind nicht vorhanden), der schon durch seine stattliche Größe die Aufmerksamkeit auf sich zieht. Derselbe ist im Katalog mit den Nummern 81—85 bezeichnet und daselbst weiter bemerkt, daß er aus der Pfarrkirche in Ennetach, OÄ. Saalgau, stammen soll, später nach Pfundersdorf und von da käuflich nach Sigmaringen gekommen sei.

Ueber den früher bestandenen Hochaltar von Ennetach äußerte sich Albert Schilling im „Korrespondenzblatt des Ulmer Vereins“ 1876 S. 47: „Hinter dem jetzigen Hochaltar wird ein Streifen einer Tafel aufbewahrt, der den Namen Jörg Stöcker, Maler in Ulm, 1496, trägt.“

Dieser Namen tauchte früher schon bei Mauch und Grüneisen in „Ulm's Kunstleben“ S. 40 auf, woselbst von einem Jörg Stöcker die Rede ist, „der von 1469 bis 1495 thätig war, in die Reibhardtsche Kapelle und auf Herrn Symons Altar, sowie auch 1495 nach Dischingen eine Tafel machte; auch für den Grafen Endriß von Sonnenberg jagte er im Jahre 1491 die Fertigung einer Tafel zu.“

Vor wenigen Tagen aber kam mir eine Notiz zu, die Herr Archivsekretär Dr. Giesel zu Stuttgart in der Donaueschinger Bibliothek aufgefunden und die Herr Professor Kolb in Stuttgart mir gest. brieflich übermittelt hat: „In einem Laßbergischen Codex Nr. 570a XXXIV steht bei Ennetach der Eintrag: Der alte Hochaltar ist geschnitten mit lebensgroßen Figuren. Unten rechts befindet sich folgende Inschrift mit goldenen Buchstaben auf blauem Grund: Jörg Stöcker der Maler hat diesen Altar aufgerichtet 1496.“

Unter solchen Umständen war die Sache in ein Stadium eingetreten, daß es sehr dringend angezeigt war, Nachforschungen darüber anzustellen, ob jener Streifen, von dem Herr Albert Schilling sprach, vielleicht noch vorhanden sei. Glücklicher Weise traf das zu, obwohl es höchste Zeit war, denn derselbe war schon auf die Bühne hinaufgeschafft worden, wird aber jetzt im Pfarrhause aufbewahrt. Die Inschrift selbst konnte also mit den Nachrichten über dieselbe unmittelbar verglichen werden.

Als Resultat ergab sich, daß die Inschrift mit den Nachrichten übereinstimmt und ganz leserlich den Namen sowie die Jahreszahl, letztere sogar zweimal, enthält mit der Beifügung „auf Sankt Johannisstag im Sommer 1496“. Die Inschrift ist auf blauem Grund mit goldenen Buchstaben aufgetragen und befindet sich rechts am Ende des Bretterstreifens.

Aus der Beschaffenheit dieses Streifens eines Brettes geht hervor, daß derselbe offenbar ein Theil der Hinterwand der innern oder Festtagsöffnung des Altarschreins war und daß er dort sich befand, wo die Postamente für die Heiligenstatuen angebracht waren; denn die Namen von mehreren Heiligen befinden sich noch auf dem gleichen Streifen. Dieser Theil der Hinterwand wurde später herausgesägt und stellt nur einen Brettstreifen dar von 3,17 Meter Breite bei geringer Höhe.

Durch den glücklichen Umstand, daß die ganze Breite des die Namen und die Jahreszahl tragenden Bretttheils herausgesägt worden war, ließ sich auch die Zugehörigkeit zu dem Altar, der jetzt in Sigmaringen sich befindet, mit ganz genügender Sicherheit ermitteln.

Nach Angabe des Sigmaringer Katalogs mißt jeder einzelne Flügel des Altars Nr. 81—85 daselbst 1,48 Meter Breite. Die Breite des gesammten Schreins und seiner Hinterwand mußte somit wenigstens 2,96 Meter betragen, oder besser etwas mehr, weil die Umrahmung der Flügelgemälde auch einen Raum beanspruchte. Es stimmen somit die Maße des Sigmaringer Altars und die schon oben angegebene Breite des Streifens in Ennetach (3,17 Meter) so nahe mit einander überein, daß an der Zusammengehörigkeit desselben nicht zu zweifeln ist.

Auch die Angaben bei Rauch und Grüneisen über den Grafen Endrich von Sonnenberg wurde mir von Herrn Pfarrer Dr. Bochezer gütigst dahin bekümmert, daß um jene Zeit ein Graf Andreas Sonnenberg lebte und daß Ennetach zu seiner Herrschaft Scheer gehörte.

Gegenüber diesen Beweisstücken werden die bisherigen Angaben und Aufstellungen über die Urheberschaft des Altars von Ennetach resp. Sigmaringen wohl zurückweichen müssen, und es ist wahrscheinlich, daß außer diesem Altar noch andere Werke des Meisters sich werden ausfindig machen lassen. Doch gehört das kleinere Flügelaltärchen in Oberstadion von Jörg Stoder von Ulm, 1520, ohne Zweifel einem jüngern Meister an, vielleicht einem Sohn desselben.

Ueber andere in der Pfarrkirche zu Ennetach noch vorfindliche kirchliche Kunstialterthümer verweisen wir auf Keplers Werk: „Württ. kirchl. Kunstialterthümer“ S. 307.

Beiträge zur Geschichte der württembergischen Baumeister und Bildhauer.

Von Theodor Schön.

Klemm in seiner so gründlichen Arbeit über „Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750“ („Württ. Jahrbücher“ Jahrgang 1882) sagt Seite 66: „eigenthümlicherweise ist nach den bis jetzt zugänglichen Quellen nicht möglich, die Zeit und den Ort festzustellen, da Meister Moriz Enfinger, der Kirchenmeister am Ulmer Münster, gestorben sei. 1478 muß er vom Amte abgetreten gewesen sein.“ Hierüber gibt ein Eintrag in eines der älteren im Konstanzer Stadtarchiv befindlichen Bürgeraufnahmebücher die erwünschte Auskunft: „1477

item Meister Moriz Enfinger der Stainmeyer von Ulm ist Burger worden und ist im geschlecht, juravit; factum quarta post Michaelen.“ Daß Moriz sich nach Konstanz wandte, ist sehr begreiflich, da sein Bruder Vincenz dort seit 1459 als Steinmeyer thätig war (Klemm, loco cit. Seite 66). Daß dem erstern in Konstanz das Bürgerrecht geschenkt wurde, beweist das hohe Ansehen, dessen sich dieser schwäbische Meister erfreute.

Ueberhaupt waren jene Steinmeyer und Bildhauer gar wanderlustige Leute, wofür sich bei Klemm zahlreiche Belege finden. So wird es denn auch keine zu gewagte Behauptung sein, den von Klemm Seite 81 genannten Peter Schwarzenbach, Bildhauer und Goldschläger in Ulm, welcher 1473 10 Mark und 18 Loth Silber empfing, um ein Kreuz für das Münster zu machen, zu identificiren mit Peter Bildhauer, welcher nach einer Urkunde des Geheimen Haus- und Staatsarchivs 1479 der Pfarrei Eßlingen auf St. Martinstag 13½ Heller Zins aus seinem Haus und seiner Hofreite im alten Mischgählein gab. Wenigstens findet sich bei Klemm kein anderer Bildhauer Namens Peter in dieser Zeit und wurde ja auch um 1477 eifrig an der Frauenkirche in Eßlingen gebaut, so daß auch ein fremder Steinmeyer oder Bildhauer gewiß Arbeit und den nöthigen Verdienst fand. Auch beim Kirchenbau in Freiburg i. Br. findet man 14. Januar 1514 unter den Steinmeyer welchen von Hüdlingen (Neutlingen) (Mone III, 54). Ist das der 1564 genannte Melchior Sattler, Steinmeyer, Bürger zu Neutlingen?

Nicht ohne Interesse dürfte es sein, den genauen Wortlaut eines am Ende des 15. Jahrhunderts abgeschlossenen Accordes über den Bau einer württembergischen Kirche kennen zu lernen. Eine Urkunde des Staatsarchivs lautet also: „Item der Chor zu Altdorff (N. B. Böblingen) ist verdingt Meister Hans Stainmeyer zu Bebenhausen uff Sattl (Sallentag) (16. Oktober) im MCCCCXXXVIII (nicht 1495, wie bei Klemm Seite 118 steht) wie hernach voldt: item der Chor sol sin triffig und fier schuech lang und zwanzig schuech witt, das alles inwendig gemessen gehowen sin. Item die Tristkammer (Schatzkammer, Sakristei) sol sin gehen (X) Schuech lang ongeverlich nach Gestalt und Gelegenheit der Hoffstat. Item man soll im geben von der Ruten rucher (raucher) Murey ain Pfund Heller, item von dem gehawen Werk von dem Schuch zwen Schilling Heller und, was durch gott (geht), das sol man auch durch messen. Item die Grubbogen, Pfoften, Schregsumpen (Schräglümpe) und Dachsumpen (Dachlümpe) sol man allain der Lenge nach messen. Item man sol inn beholzen nach Rotturft. Item Meister Hans sol das Stainmeyerengeschür dar lichen. Das sol man im zu End des Buws wider geben, wie er das gelichen hatt. Item von dem allem sol man im lonen, wie obstat; oder ob diennen (denen) von Altorff geliepter wolte sin in ainer Summ ze lonen, so sollendt sy im geben zway hundert und sechzig Pfund Heller und sol die Wal zu diennen (denen) von Altdorff ston.“

Trat ein fremder Baumeister in die Dienste einer Stadt, so mußte er derselben einen Eid schwören, so in Reutlingen am Beginn des 16. Jahrhunderts:

„Der Statt Werkleut Nhd mit Namen Stainmehell, Murer, Zimmermännern, Bickelmeister samptt seinenn Knechten, Schlosser, Fürmannen, Schreiner, Wagner unnd Schmid: Item ir all unnd ainu ieder soll schwerenn ainu Nhd zu Gott gemainner Statt Reutlingen treu unnd warhaitt jren Schadenn zu warnnen unnd wenden unnd irenn Nuß befürdern, Jeder nach seinem Besten Vermögen ungewerlich. Es soll auch ain ieder jnn solchem aydt berebenn gemainir Statt mitt seinerr Arbeit nach dem Bestenn zu versehenn, seinenn rechteun unnd gesetzenn Lohn (Lohn) zu nemenn unnd ob ir ainem oder mer ichzit zu hannden oder zue Augenn kemm (kame), gemainir Statt zugeherig — Es werr vonn Poltz, Gell, Werkzüg oder annnders, wie das Namenn hatt oder habenn mag, dasselb zuo hanndthabenn, zu versehenn, zu verwalltenn unnd an der Statt nuß kemenn zu lassen unnd bewennndenn, getreulich unnd ungevarlich.“

Seinem Inhalt nach ist dieser Eid jedenfalls älter. Der auf solche Weise in die Dienste der Stadt als deren Werkmeister getretene Künstler hatte reichlich Gelegenheit, sich durch die Thätigkeit im Dienste derselben und auch durch von auswärts einlaufende Aufträge, zu deren Ausführung er natürlich der Genehmigung des Bürgermeisters und des Rathes bedurfte, Ehre und Reichthum zu erwerben. Was war nun natürlicher, als daß er, wenn er seine Sterbestunde herannahen fühlte, einen Theil des erworbenen Vermögens, der Kirche, bei deren Bau er zu Wohlstand gelangt war, zuzuwenden trachtete! Als Beleg hierfür möge folgende Urkunde des Staatsarchivs dienen: „Wir Apt Bernher und mit uns aller Covent des Closters ze Bebenhusen Ordens von Tittel in Coltenser Bystuen gelegen, vergehen offentlich mit Urkuennd diß Briefs, daß wir von dem erbaern Man Pfaß Guenrat dem Schriber von Rüttheligen, der Ufrichter (Aufrichter) ist gewesen diß Selgeraetes von Maister Peters saeligen wegen des Stainmezzen von Rüttheligen, haben emphanngen driffig und hundert Phund Haller gueter und genemer, die wir och in users Closters gueten Nuß bekeret han, und haben im dar umme gegeben aht Phunt Haller ewiges Gettes der süben Phunt — gand (gehen) usser der Muß ze Ammerome, und ain Phunt usser des Lastes Ater und Wisun, diß ze Gehay (Kayh, Oß. Herrenberg) gelegen sint under den Bingen, den man nennet des Lastes Berg. Und hoerent diß egenant aht phunt Haller Gettes eweichlich an unser gemainen Bitanei mit soelichem Gebingde also, daß wir eweichlich allü Jar an dem ahtenden Tag nach sant Bartholomeustag unserm Convent füllen geben ainenn Dienst von Wischen und an dem drittan Tag och ainenn Dienst, ieden Denst (sic!) ungevarlich umme vier Phunt Haller durch des obgenanten Maister Peters saeligen, siner Frowen und siner Kinder Selenhailes willen. Wa aber wir oder unser nachsumenden die vorgenant Dienst nit gaeben und rihten uf die Tag, als e geschriben stat,

oder ungevarlich in den naechsten aht Tagen darnach, so sien wir oder unser nachsumenden eweichlich, weles Jares die Dienst nit gericht (ge-reicht) werdent, verwallen und schuldig ze gebend für ieden Dienst, der denne des Jars nit gericht ist, vier Phunt gueter Haller den Caplan gemainlich ze Rüttheligen, die des vorgenanten Maister Peters Jarzit, siner Frowen und der Kind darumme angegriffend und ze phendend an allen Stetten, wa oder wie si mügen. Wir der obgenant Apt Bernher und der Convent haben uns und unsern nachsumenden behalten den Gewalt und daß recht, daß wir mügen, swenne wir wellen, diß vorgenanten aht Phunt Haller Gettes wider loesen und widerlegen mit andren aht Phunden als (= ebenso) gewisses Gettes, oder mit driffig und hundert Phunden Haller, die wir och darumme emphanngen han, we der's uns aller best fuegt. Und daß diß alles war und staet eweichlich belibe, so geben wir dem obgenanten Pfaß Guenrat und den egenanten Caplanen disen Brief besigelt mit unseren aigenen Zunftgeln, der gegeben ist in dem Jar, do man zalt von Cristes Geburt dritzechen hundert Jar und vornach in dem nun und funfzigesten Jar in octava Bartholomei Apostoli.“ Den in dieser Urkunde genannten Meister Peter, den Steinmeyer von Rüttheligen, hält Klemm („Reutlinger Geschichtsblätter“, 1. Jahrgang, Nr. 1, Seite 1) für den Hauptbaumeister der Frauenkirche in Reutlingen¹⁾ und ein Glied der Baumeisterfamilie der Aler, gewiß mit gutem Grund. Auffallend ist nur, daß derselbe sein Seelgerath nicht im Kloster Marchtal errichtete, welches ja der Bauherr der Marienkirche war (Bosert in den „Reutlinger Geschichtsblätter“ 1, Seite 6, 7), sondern im Kloster Bebenhausen, das zur Marienkirche in keinen Beziehungen stand. Er dürfte mindestens auch in Bebenhausen als Baumeister thätig gewesen sein.

Literatur.

Historischer Verein Heilbronn.
Bericht aus den Jahren 1889—1890.
Viertes Heft. Heilbronn, Schell 1891.
61 Seiten u. 15 Tafeln.

Dieser Jahresbericht eines sehr rührigen Geschichtsvereins hat bleibende Bedeutung auch für die Kunstgeschichte, weil dessen erste 44 Seiten eine hochinteressante Studie über die Steinmehzeichen überhaupt und die Heilbronn im besondern bringen. Sie stammt von dem rühmlich bekannten Detan Klemm in Badnang und dient zur Ergänzung seiner in den „Württb. Vierteljahrsheften“ 1882 und separat (Stuttgart, Kohlhammer) erschienenen Arbeit über die württembergischen Baumeister und Bildhauer bis um 1750. In ebenso leichtfaßlicher wie gründlicher Erörterung geleitet der Verfasser uns durch

¹⁾ Vielleicht war der 20. Februar 1360 genannte Meister Conz von Ura ch seelig (Kirchenpflege Reutlingen) auch einer der Baumeister der Frauenkirche.

drei Perioden der Steinmetzzeichen hindurch. Die erste ist die der Steinmetzzeichen in der alten Welt, welche besonders Otto Richter entdeckt und untersucht hat. Diese Geschichte führt bis ins Jahr 1000 vor Christus hinauf, in die Zeit, wo an Stelle des ältesten Chlophenbaues der Quaderbau trat, und sie läßt Aegypten, das Wunder- und Heimatland aller Kunst, namentlich der Architektur, auch als Heimat dieser Zeichen vermuthen. Die ältesten sind dem Alphabet entnommen und bestanden aus dem Anfangsbuchstaben des Namens des Meisters mit oder ohne Beigabe eines Zeichens zur Vermeidung von Verwechslungen. Die zweite Periode ist die mittelalterliche, welche charakterisirt wird als Zeit des Kampfes zwischen romanischem und germanischem Zeichenprinzip; das Buchstabenprinzip tritt zurück, das altgermanische Markenprinzip obliegt. Die dritte Periode stellt dar den Sieg und das Ende des germanischen Zeichenprinzips. Ein Anhang behandelt die Verwendung der Steinmetzzeichen im Dienst der Freimaurerei, der ein gewisses Verdienst um die Kenntniß derselben zuerkannt, aber auch bedeutende Irrführungen der historischen Forschung nachgewiesen werden. Eingehende Erwähnung findet noch der verstorbene Dombaumeister F. v. Schmidt in Wien, einer der letzten Angehörigen der alten deutschen Bauhütte, der nach fünfjähriger Steinmetzarbeit 1848 in der Kölner Hütte ordnungsmäßig zum Meister befördert wurde und sein Zeichen bekam. Im zweiten Theil der Studie werden sodann die in Heilbrunn an der Kilians-, Nikolai- und katholischen Kirche, sowie am Landgerichtsgebäude gefundenen, von Architect Hamann aufgenommenen Zeichen besprochen und mit Vorsicht kunsthistorisch ausgewerthet. Ich nehme hier gerne die Belehrung an, durch welche eine in meinem Buch: Württembergs kirchliche Kunstalterthümer S. 157 ausgesprochene Vermuthung als grundlos erwiesen wird, daß nämlich zwischen den Thürmen und den Seitenschiffen der Kilianskirche mindestens die Zeit eines halben Jahrhunderts liege.

So dankbar wir diese weiteren Beiträge die Resultate mühsamen Weiterforschens entgegennehmen, so rufen dieselben doch den Wunsch nach einem zusammenfassenden Werk über die Steinmetzzeichen, das zu schreiben niemand so berufen ist, wie der Verfasser. Denn niemand beherrscht wie er dieses schwierige Gebiet, das ohne Zweifel der Kunstforschung noch manchen Aufschluß wird geben können. aber auch, wenn nicht sehr sorgsam behandelt, zu manchem Fehlschluß verleitet. Noch ist viel zu thun, was eines Mannes Können übersteigt. Mögen jüngere Kräfte ihm an die Hand gehen und ihm den Ausbau des schönen Werkes ermöglichen!

Der Abdruck der Studie über die moderne Malerei mußte zu Gunsten der Burgfeldener Wandgemälde auf später verschoben werden.

Annoncen.

Verlag v. B. f. Voigt in Weimar.



Bücher= Ornamentik

in Miniaturen, Initialen,
Alphabeten u. s. w.

In historischer Darstellung, das
IX. bis XVIII. Jahrhundert
umfassend.

Herausgegeben von
A. Niedling in Aschaffenburg.

30 Foliotafeln, zum Theil in Farben-
druck. Mit erklärendem Texte.

gr. Folio. 12 Mark.
Vorrätzig in allen Buchhand-
lungen.

Kunst, Kunstgewerbe,

Architektur,
Kupferstiche, Handzeich-
nungen,
Kostüm- u. Waffenkunde.
Städteansichten,
Heraldik und Genealogie.
Grosses Lager von
Büchern und Kunstwerken
in allen Sprachen.
Specialcataloge auf Verlangen
gratis und franco.

Karl W. Hiersemann

Buchhandlung in Leipzig.
Angebote von Bibliotheken
und werthvollen Werken
stets erwünscht.

Von der Deuroner Malerschule erhalten
wir ein Weihnachtsbild, chromolithographisch
reproducirt von B. Kühlen in München-Glad-
bach, im Verlag von J. Ritz in Saulgau (Preis
5 Pfennig). Dasselbe entspricht allen Anforde-
rungen, welche an colorirte Bildchen dieser Größe
und dieses Preises gestellt werden können. Würde
und Gedankenreichtum der Composition entwickelt
sich mit einer erhabenen und zugleich zarten Form-
gebung und mit glücklicher und reicher Farben-
wirkung. Beides, die niedrige und die glorreich
lichte Seite des Weihnachtsgheimnisses kommt zur
Ausprägung und zu harmonischer Ausgleichung.

Anbei eine art. Beilage: Hochaltar und Marien-
altar in Ebingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. 2.

1893.

Die Wandmalereien in Burgfelden bei Balingen.

(Schluß.)

Nun gilt es, die schwierige Frage nach dem Stil, der Entstehungszeit, der Herkunft der Bilder und nach ihrer Bedeutung für die Geschichte der kirchlichen Wandmalerei ihrer Lösung entgegenzuführen. Welcher Epoche und welchem Entwicklungsstadium der Malerei ungefähr dieselben angehören, das zu bestimmen ist nicht allzu schwierig. Sie zeigen deutlich jenen Stil, der noch in unverkennbarem Kontakt mit der altchristlichen Kunst und durch sie mit der römisch-klassischen Kunst steht. Derselbe hatte sich durch die Katakombenmalerei und die Sarkophagskulptur hindurchgebildet, dem karolingischen Zeitalter seine Formenwelt übermacht und in der Miniaturenmalerei sich zu einer schönen Blüte entwickelt. Gerade die Karolingerzeit und die Periode der Ottonen hatte den überkommenen Formenschatz neu zu beleben gewußt, die ererbten Typen veredelt, beseelt, weich und biegsam gemacht, daß sie mittelst derselben eigene innere Theilnahme an den darzustellenden Gegenständen zum Ausdruck bringen, auch es wagen konnte, den Kreis der bisherigen Darstellungen zu erweitern, die Darstellungsweise der üblichen Objekte nach eigenen Inspirationen umzugestalten. Die runden Zahlen 900 bis 1100 umgrenzen zeitlich Blüteperiode und Herrschaftsbauer dieses Stils.

In diesen Zeitraum fallen sicher auch unsere Bilder. Es kann aber zunächst noch eine genauere untere Grenze gezogen werden. Sie können nicht, oder nicht beträchtlich nach 1050 entstanden sein. Um diese Zeit nämlich nimmt eine Verfallsperiode ihren Anfang, in welcher die alte Kunst mehr und mehr greisenhaft wird und abstirbt und nach und

nach eine neue sich vorbereitet, die sich löst von der altchristlichen und germanische Art zeigt. Schon die unverkennbar schöpferische und jugendliche Kraft verbietet, diese Malereien der Zeit des Verfalls zuzuweisen, welche, wie die Miniaturen zeigen, nur mehr mechanisch abschreiben und nachmachen konnte, welcher alle originelle Gedanken, aller feinere Geschmack, auch alles Verständniß des Körperbaues abhanden gekommen waren, welche bei jedem eigenen Wagnis und Streben nur ihre Impotenz darthut in den verkrümmten und verkrüppelten Stellungen, in unnatürlichen Verrenkungen und Verbiegungen, welche den rohen Sinn und die plumpe Hand verräth in den harten schwarzen Contouren, in den groben, stumpfen und mißtonenden Farben, welche mit einem Wort in ihren Leistungen sich selbst wie des Nachlasses der künstlerischen Kraft, so der Bekrohung der Technik anklagt.

Auf noch bestimmtere Fährte weist die unverkennbare Verwandtschaft unserer Malereien mit den Reichenauern. Die Vergleichung ist dadurch erleichtert, daß eine Darstellung in Reichenau daselbe hochwichtige Thema behandelt wie das Hauptbild unserer Kirche: das jüngste Gericht. Beide Bilder, allerdings in der Komposition, wie nachher zu betonen ist, wesentlich verschieden, zeigen doch im Ganzen unleugbar dieselbe Formsprache.

Bekanntlich fehlte der alten Kunst zwar nicht der Glaube an Christus den Richter und die Vorstellung vom Gericht, wohl aber eine direkte Darstellung des Vorgangs des Gerichtes. Erst allmählich bildete sich aus Ansätzen und Andeutungen¹⁾ das eigentliche Gerichtsbild heraus, und zwar erst, nachdem der Gedanke an das Gericht die Volksseele ergriffen und durchschüttelt hatte; dies bewirkte einmal die

¹⁾ Siehe die Nachweise bei Kraus, Die Wandgemälde der St. Georgskirche S. 15 ff.

Predigt, dann auch die Furcht vor dem Weltende, welche gegen Abschluß des ersten Jahrtausends zwar nicht so allgemein verbreitet war, wie man früher annahm, aber doch weite Kreise erfaßte. Im neunten Jahrhundert begegnen wir den ersten ausführlichen poetischen Schilderungen und den ersten künstlerischen Darstellungen des jüngsten Gerichts. Gerade in Reichenau entsteht eine der umfassendsten Poesien über das Weltgericht; Alkuin, Florus, Walafried sind Zeugen zeitgenössischer Gerichtsbilder. In Reichenau schuf die Wandmalerei ihr erstes großes Gerichtsbild, das die Außenseite der Westabsis der St. Georgskirche von Oberzell schmückte. Dasselbe zeigt Christus in der Mandorla; neben ihm in fürbittender Haltung die Mutter Maria und ein Engel mit dem Zeichen des Menschensohnes, dem Kreuz; zu beiden Seiten sitzen feierlich die Apostel, über ihnen schweben Engel in den Lüften, unter ihnen geht die Auferstehung der Todten vor sich.

Ueberraschend ist bei aller Verschiedenheit im Bau und in den Grundgedanken die Ähnlichkeit dieses Gerichtsbildes mit dem von Burgfelben. Die Gestalt des Heilands in der Mandorla hat auf letzterem eine straffere Gewandung und senkt die Arme nicht abwärts, sondern breitet sie nach oben aus; aber davon abgesehen ist sie der Reichenauer völlig gleich, — gleich darin, daß sie größere Proportionen hat als die übrigen Gestalten, und daß um diese zu gewinnen die Mandorla über die Grenzlinie des Bildes hinaus in den beide Bilder oben abschließenden Mäandern hinein verlängert ist; gleich in dem jugendlichen und hartlosen Antlitz; gleich darin, daß der Mantel über den linken Arm im Bogen herabwallt; gleich darin, daß der Glorienkreis, der sie umschließt, in zwei Farbzonen getheilt ist, die innere mit Hellgrün, die äußere mit Ultramarin ausgelegt. Die Auferstehung ist auf beiden Bildern beiläufig gleich geschildert. Die Technik dieses wie des andern Bildes von Burgfelben ist dieselbe wie in Reichenau. Mehrere Verputzlagen bieten eine durch Abreibung oder Schliß geglättete, sehr feine Oberfläche dar, auf welche die Contouren (in Burgfelben ohne Spuren von Unterzeichnung) mit dem Pinsel in hellem

Roßbraun aufgemalt sind. Die Gesichtszüge sind hier wie beim Reichenauer Gerichtsbild nicht contourirt, außer beim Weltenvrichter.

Inbesondere Eine koloristische Eigenheit findet sich in gleicher Weise auf dem Gerichtsbild und allen Darstellungen der Seitenwände in Burgfelben wie auf dem Gerichtsbild von Reichenau: der ganze Hintergrund ist in mehrere horizontale, parallel laufende Farbzonen abgetheilt, wodurch derselbe belebt und die Farbenwirkung des Bildes gehoben wird. Um noch einige nebensächliche Punkte hervorzuhoben, in welchen beide sich berühren: die Extremitäten bilden hier wie dort die schwache Seite der Zeichnung; die Nebenfiguren haben bloß die kleine, um die Hüften anliegende, bis ans Knie reichende Tunika ohne Sagum oder Chlamys; Schuhe und Kopfbedeckung fehlen; die Wosamen der Engel sind gebogene Hörner.

Die verwandtschaftlichen Beziehungen sind also außer Frage. Sie sind so zahlreich, daß man ohne weiteres den Meister der Malereien von Burgfelben in Reichenau zu suchen hat, zumal an eine einheimische Kraft gar nicht zu denken ist. Daß Reichenau gegen Ende des Jahres 1000 ein Centrum kirchlicher Kunstübung, speziell der Malerei ersten Ranges war, ist schon länger bekannt. Schon 850 hatte es zur Ausmalung der neuen Klosterkirche von St. Gallen *claros pictores* gesandt.¹⁾ Als unter Abt Witigowo, dem der Abtstab abgenommen werden mußte, weil er durch seine Baulust das Kloster an den Rand des finanziellen Ruins brachte, St. Georg in Oberzell 984—990 umgebaut worden war, nahm man die malerische Ausstattung der neuen Kirche in Angriff. Um dieselbe Zeit hatten die Mönche Kerald und Heribert in der Malstube von Reichenau den berühmten Codex Egberti mit Miniaturen versehen, welcher ca. 980 dem Erzbischof Egbert von Trier sei es als Geschenk des Reichenauer Klosters, sei es auf Bestellung eingehändigt wurde. Wahrscheinlich waren es auch Reichenauer Maler, welche die 983 begonnene Klosterkirche zu Petershausen bei Konstanz ausmalten. Wenn es zunächst etwas auffällig erscheinen kann,

¹⁾ Die Nachweise siehe bei Kraus a. a. O. S. 14.

daß wir in dem höchst unbedeutenden, von allen Weltstraßen abgelegenen Ort Burgfelden Meistern aus der Reichenau begegnen, so hat die Erklärung dafür vielleicht die nahe bei diesem Ort gelegene Schalksburg zu übernehmen. Freilich ob schon in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts auf dem riesigen Felskloß, der nur von Burgfelden her auf einem ganz schmalen, einen Kilometer langen, nach beiden Seiten jäh abfallenden Grat zugänglich ist, ob hier so früh schon eine Burg stand und wer Burgherr war, darüber fehlen uns alle Nachrichten. Die Schalksburg wird 1226 erstmals urkundlich erwähnt. L. Schmid (Die Heimat der Hohenzollern. Sigmaringen 1889, S. 6) nimmt an, daß schon früher hier eine feste Zollerische Burg stand. Im Jahr 1403 erscheint die Schalksburg sammt Burgfelden als Zollerischer Besitz und gehen beide durch Kauf an Württemberg über (Stälin, Würtemb. Gesch. 2, 506). Die Kirche von Burgfelden war zweifelsohne eine der ältesten, wenn nicht die älteste weit umher; viele Dörfer der Umgegend waren in sie eingepfarrt, selbst Frommern, das schon 781 St. Gallen gehörte. Noch im vierzehnten Jahrhundert hieß der Pfarrer von Burgfelden „Lutpriester“. ¹⁾ Als Leutkirche des ganzen Sprengels hatte diese Kirche eine solche Bedeutung, daß ihre solide Bauart und ihre reiche Ausstattung nicht mehr zu sehr auffällt und daß man eine Mitwirkung der Reichenauer Kunstschule annehmen darf, auch wenn es nicht mehr gelingen sollte, direkte Beziehungen zwischen Reichenau und Burgfelden oder der Schalksburg herzustellen.

Nach all dem erscheint es allerdings nicht als zu gewagt, wenn der citirte Artikel des „Württ. St.-Anz.“ die Burgfeldener Malereien als Zeitgenossen der Reichenauer erklärt. Gleichwohl glaube ich zwischen beide ein Intervall von mehreren Jahrzehnten einzuschieben und die von Burgfelden sonach der Mitte des elften Jahrhunderts naherücken zu müssen. Meine Gründe sind folgende.

Einmal zeigt sich bei aller Gemeinsamkeit des Stils doch auf Seite der Burgfeldener Malereien die freiere Auffassung und die gewandtere Behandlung. In Oberzell ist ein gewisses ängstliches Nachbilden überkommener Typen nicht zu verkennen und eine Befangenheit bei jedem Schritt über dieselben hinaus. In Burgfelden ist die Hand des Künstlers nicht in solchem Maß gebunden und gehalten durch eine überkommene Stiltradition; sie zeichnet locker, sorgloser, fließender und wagt mehr. Diese Kunst hat einen starken Tropfen germanischen Blutes mehr in ihren Adern als die von Oberzell; derselbe verräth sich in der Kräftigung des Natursinns, in der kühneren Wiedergabe des menschlichen Körpers und dessen, was ihn in Bewegung bringt, in der Bezeichnung der Landschaft, ja bereits der durch Thierstaffage belebten Landschaft, in den mit echt germanischer Kampfesfreude wiedergegebenen kriegerischen Szenen. So liegt etwas in ihr, was nicht mehr rückwärts weist in die lateinisch-karolingische Kunstwelt, was vorwärts weist in die romanische Periode. Dieselbe Kunst malt in Oberzell und in Burgfelden; aber in der Zwischenzeit zwischen den ersteren und letzteren Malereien ist sie reifer, freier, nationaler geworden.

Sobald erscheint der Cyclus der Wandmalereien in Burgfelden wiewohl der Zahl nach enger, so doch der Wahl nach erweitert. Erstmals, soviel wir bis jetzt wissen, sind hier die Parabeln, die in den Miniaturen ja freilich schon früher vorkommen, in die Wandmalerei aufgenommen. Ebenso werden zweifelsohne auch die Kampfeszenen, die noch nicht ganz erklärt sind, als neue Erscheinungen auf dem Gebiet der Wandmalerei zu betrachten sein. Evident ist die Erweiterung des Gedankenkreises im Burgfeldener Gerichtsbild. Dasselbe eröffnet geradezu eine neue Periode in der Entwicklung des Gerichtsbildes, indem es erstmals, soweit bis jetzt bekannt, in die Darstellung nicht etwa nur Gestalten der beiden Kategorien, der Befügten und Verdamnten, aufnimmt, was schon früher vorkommt, sondern gerade den Vollzug des Richterspruchs, des Weltgerichts letzten Akt, zum Hauptmoment der Darstellung macht, ein Moment, welches dann die Folgezeiten

¹⁾ Nach Mittheilungen des Herrn Hofrath Dr. Bingeler in Sigmaringen.

noch weiter ausgebildet haben und welches erst den ganzen dramatischen Gehalt dieses Vorwurfs entbindet und zur Wirkung kommen läßt. Man mache sich den Unterschied klar zwischen dem im Ganzen in feierlicher Ruhe beharrenden Gerichtsbild von Reichenau, in welches nur das Schweben der Engel in den oberen und die Auferstehung der Todten in den unteren Regionen einige Bewegung bringt, und dem Gerichtsbild von Burgfelben, in welchem nur dem Centrum, dem Umkreis der Mandorla die majestätische Ruhe gewahrt bleibt, die ganze übrige Darstellung aber vom reichsten Leben durchwogt ist, hier von der jubelnden Seligkeit der zum Himmel ziehenden Scharen, dort von der jammernden Verzweiflung der zur Hölle Gezerrten, — man mache sich diesen gewaltigen geistigen Unterschied klar, und man wird zugestehen, daß demselben auch ein zeitlicher entsprechen müsse.

Unser dritter Grund, und nicht der schwächste, ist ein architektonischer. Diese Malereien stehen auf dem Boden des fertigen romanischen Stils. Es soll kein Nachdruck gelegt werden auf die Blumen- und Blattmotive, in welche die Zweige der Waldbäume in der Darstellung vom barmherzigen Samaritanen ausblühen. So romanisch dieselben aussehen, so ist doch die Entwicklung der Ornamente noch nicht so klargestellt, daß man sichere Schlüsse auf dieselbe bauen könnte, und es ist möglich, daß auch diese Motive, welche nicht ohne Anklänge sind an die Kapitellverzierungen der Säulen in Oberzell, schon um das Jahr tausend sich finden. Aber die Kirche, welcher die Malereien angehören, ist ein romanisches Bauwerk. Betrachten wir sie näher.

Sie erscheint auf den ersten Blick sehr anspruchslos, ist aber nicht ohne architektonische Bedeutung. Ihr Patron ist der hl. Michael, der schon vom vierten Jahrhundert an als Kirchenpatron in Deutschland nachweisbar ist und auf dessen Namen besonders Bergkirchen mit Vorliebe geweiht wurden. Die Aufrisse und der Grundriß der Beilage zeigen einen einschiffigen Bau von beschriebenen Dimensionen. Die hoch oben angebrachten, im Licht überaus schmalen, nach innen und außen stark abgeschrägten Fensterchen, die jeder Abschrägung oder

Eintreppung und allen Schmuckes entbehrende West- und Südpforte, der Mangel des Frieses und Sockels, das sind Zeichen hohen Alters. Das Hauptgesims besteht nur aus starker Hohlkehle mit Platte. Eigenthümlicher Weise fehlt jede Art von Chor oder Absis. Wohl ist der Thurm östlich vorgelegt, aber er nimmt nicht, wie sonst in Schwaben so oft der Fall, in seinem Untergeschoß den Chor auf; sein lichter Raum ist für diesen Zweck viel zu eng. Es berechtigt auch nichts zur Vermuthung, daß der Thurm etwa später angebaut worden wäre und eine frühere Absis verdrängt hätte. Das Mauerwerk ist durchweg einen Meter stark; die Technik desselben eine Verbindung von Grobverband und Zillmauerwerk: die zwei tabellos aus regulären Tuff- und Kalksteinquadern aufgemauerten Wände der Außen- und Innenseite bergen Lager von Bruchsteinwerk zwischen sich. Der Thurm ist zwar an die Ostwand angestoßen, aber Ostwand der Kirche und Westwand des Thurmes haben ihr selbständiges, unverbundenes Mauerwerk. Das oberste Stockwerk des Thurms ist spät. Das zweite und dritte öffnet sich nach allen vier Seiten je in einer Doppelarkade mit Mittelsäulchen. Dies ist deswegen auffällig, weil die beiden der Kirche zugewandten Arkaden durch das Dach der Kirche gebildet waren. Freilich ist am Thurm noch die alte Giebelinie zu sehen, welche viel tiefer liegt als die spätere, aber doch die untere der beiden Arkaden noch umschloß. Sollte anzunehmen sein, daß die Kirche ursprünglich im Innern den offenen Dachstuhl gezeigt habe und so diese untere Thurmarkade sich ins Innere geöffnet hätte, vielleicht um demselben mehr Licht zuzuführen? Oder sollte der Thurm schon vor der Kirche gestanden haben, isolirt vom ersten Kirchenbau, wie dies in der Frühzeit fast Regel war? Volle Klarheit wird hierüber kaum mehr zu gewinnen sein; aber die vollständige Gleichheit des Materials, des Mauerwerks, der ganzen Technik schließt zunächst die Vermuthung aus, daß beide Bautheile zu verschiedenen Zeiten entstanden. Das Mittelsäulchen, welches die beiden nicht eingeschrägten Arkadenbögen verbindet, ist rund, einmal auch achteckig abgefaßt. Es ruht auf hübsch geformter Basis mit zwei Bul-

sten und trägt ein vollkommen ausgebildetes Würfelskapitell mit weit ausladendem Kämpfer als Vermittler zwischen dem Säulchen und der mächtigen Mauerdicke.¹⁾

Nun ist freilich die genaue Datirung dieses Baues nicht leicht. Aber zwei Kennzeichen scheinen mir doch sicher nicht an den Anfang, sondern in die Mitte des elften Jahrhunderts zu weisen. Einmal das äußerst solide Mauerwerk von tadelloser Technik, welches selbst noch um die Mitte des elften Jahrhunderts bei einer Dorfkirche auffällig und nur durch den Zusammenhang mit einer tüchtigen Bau-
schule erklärlich erscheint. Sodann die

¹⁾ Höchst merkwürdig ist, daß im Innern der Kirche an vielen, regellos verstreuten Punkten, besonders auf den Mafflächen, Thontöpfe eingemauert sind. In die Quader sind ziemlich regelmäßige quadratische Löcher eingehauen und in sie die länglichen runden Töpfe aus rothem oder grauem Thon liegend in Kalk eingelassen, so daß ihre Oeffnung nach vorn schaut. Sie sind ausgefüllt mit Steinen und Mörtel und vorn sorgfältig mit Mörtel geschlossen und verstrichen; diese ihre geschlossene Vorderseite liegt unmittelbar unter dem Malbewurf. Es ist schon wegen der ziemlich großen Anzahl, dann auch wegen der Orte der Einsetzung nicht wohl anzunehmen, daß man mit den Töpfen einfach die Rüstlöcher ausfüllen wollte. An Schallgefäße kann wegen der Form und wegen des Verschlusses nicht gedacht werden. So legte sich die Vermuthung nahe, daß die Töpfe zur Beisezung von Heiligenreliquien gedient haben möchten, wie von solcher Einfügung von Reliquien in das Mauerwerk der Kuppel der Sophienkirche in Konstantinopel und auch in den Bau des abgebrannten Magdeburger Doms berichtet wird (vgl. Otte, Handb. der kirchl. Kunstarchäologie I, 44 Anm. 3). Aber bei sorgfältigster Oeffnung von einigen Krügen fand sich nichts vor, was diese Vermuthung bestätigt hätte. Somit bleibt nur eine zweifache Möglichkeit: entweder wurden sie eingemauert in der Absicht, das Mauerwerk zu entfeuchten und die Haltbarkeit des Malgrundes und der Malereien zu erhöhen; oder aber sie wurden mit einer Bodendecke von Weihwasser, das natürlich längst vertröcknet ist, in die Mauern eingefügt. Letzteres wäre bezweifelbar möglich, weil in den Krügen unten ein leerer Raum sich findet, und es hätte denselben Zweck, wie die Einmauerung von Reliquien. Daß die mitunter in Gräbern aufgefundenen Glas- oder Thongefäße Weihwasser enthalten haben, vermuthet schon Casafio (*De veteribus sacris christianorum ritibus explanatio*, Romae 1645, p. 336). Die Burgfeldener Töpfe sind auf der Drehscheibe gemacht, und von letzterer stammen sicher auch die flachen Kreuze, welche außen am Boden derselben zu sehen sind; ihre Form und ihre Stelle zeigt, daß sie keine Devotionkreuze sind.

Würfelskapitelle der Thurmmarkaden. Wohl begegnet man diesem echtromanischen Baualle schon früh, erstmals nachweisbar am Westchor des Münsters zu Essen in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts, zum zweitenmal an einer der Bernwardssäulen in St. Michael zu Hildesheim im zweiten Jahrzehnt des elften Jahrhunderts; aber anerkanntermaßen erscheint es in Süddeutschland später als am Rhein und in Sachsen.¹⁾ Oberzell auf der Reichenau hat es noch nicht.

Aus diesen Gründen glaube ich die Kirche und die Kirchenmalereien von Burgfelden um rund ein halbes Jahrhundert von den Reichenauern wegrücken zu sollen. Die Bedeutung der ersteren verliert dadurch nicht; im Gegentheil. Sie zeigen den Reichenauer Stil auf einer höheren Stufe der Entwicklung und Vollendung; sie zeigen diesen ehrwürdigen, vorromanischen, mit der altchristlichen Kunst noch im Kontakt stehenden Stil noch einmal, zum letztenmal befeelt durch schöpferischen künstlerischen Geist, ehe er für immer verwelkt und abstirbt. Sie zeigen, daß die Reichenauer Schule fortblühte und über ihr Schaffen bei Beginn des zweiten Jahrtausends noch bedeutend hinauswuchs; vielleicht werden in der näheren und weiteren Umgebung noch mehr Spuren ihrer gesegneten Thätigkeit zu finden sein. Höchst bemerkenswerth ist an unseren Bildern die fast überraschend früh und kräftig durch alle alten Typen hindurch hervorbrechende deutsche Art. Ob dieses erste Keimen einer nationalen Kunst Folgen hatte? ob weitere Triebe daraus sproßten, welche jetzt vielleicht noch die Lücke deckt? ob die monumentale Kunst vielleicht im Stillen weiterarbeitete und sich besser in der Höhe hielt, als die Miniaturenkunst, in welcher in der zweiten Hälfte des elften und der ersten Hälfte des zwölften Jahrhunderts nichts wahrzunehmen ist als ein trauriges Hinsiechen des alten Stiles?²⁾ ob sich so nach und nach der nationale Stil ent-

¹⁾ Dehio und Bezold, „Die kirchl. Baukunst des Abendlandes“, Stuttgart 1892, Bd. I, S. 681 f.

²⁾ Wäre ein kräftigeres Fortleben der Wandmalerei auch nach dem Verblühen der Buchmalerei anzunehmen und nachzuweisen, dann möchten unsere Malereien vielleicht noch näher gegen 1100 hin zu rücken sein.

wickelte, der in gewissem Sinn fertig uns gegenübertritt in den Wandmalereien der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts? Möglich; aber soweit bis jetzt unsere Kenntniß reicht, müssen wir annehmen, daß diese Blüte verfrüht war und im Winterfrost einer der Kunst nicht günstigen Zeit wieder erstarb, um erst viel später neue lebensfräftige Triebe hervorzuspriessen. Jedenfalls stellen sich die Burgfelder Malereien in die breite kassende Lücke, welche bisher die Geschichte der monumentalen Malerei aufwies zwischen den Reichenauer Bildern und den Wandmalereien der Unterkirche zu Schwarzhofen bei Bonn (1151—56) und den Deckenbildern im Kapitelsaal der Abtei Braunweiler bei Köln (ca. 1180), und sie können einigermassen als Verbindungsglieder zwischen diesen und jenen angesehen werden.

Doch schließen wir. Das letzte Wort über diese Kunde wird ohnehin noch nicht so bald gesprochen werden können. Die berufenen Vertreter der Kunstgeschichte werden sich nunmehr mit derselben zu befassen haben. Dem württembergischen Staat muß man es danken, daß er in so wirksamer Weise sich dieser Malereien angenommen und das alte Kirchlein der Gemeinde abgekauft hat. Möge der Konservator der vaterländischen Alterthümer seine Fürsorge für diese Wandgemälde damit krönen, daß er auch noch in eigener Publikation dieselben weiteren Kreisen zugänglich macht und ihr Studium erleichtert. Von dem großen Gerichtsgebäude hat Herr Kunstmaler Haaga eine in Farben gesetzte genaue Kopie in wirklicher Größe ausgeführt, welche in der Königl. Alterthums-Sammlung in Stuttgart aufgestellt ist.

Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die oberschwäbische Gegend war in ihre Blütezeit der Kunst hauptsächlich am Ende des 15. Jahrhunderts eingetreten, woran sich noch eine mehr örtlich beschränkte Nachblüte bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts angeschlossen. Von da weg, also mit Beginn der Hochrenaissance, trat aber nicht wie anderwärts (Augsburg,

Nürnberg) ein neuer energischer Aufschwung ein, sondern ein Nachlaß. Auf die Flut folgte Ebbe, und dieser Zustand dauerte fort bis zum Verfall im 30jährigen Kriege. Während im benachbarten Herzogthum Württemberg noch ansehnliche Werke der Architektur und Plastik entstanden, waren die Reichsstädte in Oberschwaben schon in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in eine ablehnende Stellung hineingerathen, obwohl sie zuvor die kräftigsten Stützen der Kunstübung waren. Ulm insbesondere, das kurz vorher noch die führende Stellung mit Erfolg eingenommen und festgehalten hatte, gelang es nicht, auf dieser Höhe sich zu behaupten, wenn man auch gerne geneigt ist, den noch daselbst vorhandenen Kräften, besonders im Fach des Bronzegusses, volle Anerkennung zu zollen, worauf wir unten zurückkommen werden. Möglich ist immerhin, daß auch bei uns die Werkstätten mehr dem Kunsthandwerk, der Verfertigung von Geräthschaften aus edlen Metallen, sich zuwandten, worüber jedoch zurzeit noch kein spezieller Aufschluß gegeben werden kann. Ebenso ist nicht ausgeschlossen, daß Wandmalereien die Außenseiten der stattlicheren Patrizierhäuser geziert haben mögen; aber dieselben sind nicht mehr vorhanden und ihre Urheber ebenfalls unbekannt.

Doch war trotz dieser ungünstigen Umstände der künstlerische Betrieb nicht ganz erloschen. Es bestehen noch Werke und Namen von Meistern aus dieser Zeit, die es wohl verdienen, zu einer Uebersicht zusammengestellt, in der Erinnerung aufbewahrt zu werden.

1) Thomas Heidelberger von Memmingen ca. 1550. Ueber seine Lebensverhältnisse ist noch nicht viel bekannt geworden; doch darf bei den gründlichen Lokalforschungen, deren sich Memmingen erfreut, die gegründete Hoffnung ausgesprochen werden, daß seine Schicksale noch genauer bekannt gemacht werden. Er war Plastiker in Holz und unseres Erachtens wohl einer von den tüchtigsten Meistern der Renaissance, die in Oberschwaben existierten.

Die historische Grundlage für seine Wirksamkeit findet sich in den Annales Otoburenses von Maurus Feyerabend, welcher

zum Jahr 1553 (pag. 194) bemerkt: „Es befinden sich noch jetzt einige Arbeiten desselben (Th. Heidelberger) dahier, theils Figuren, theils Basreliefs, theils eingelegte Arbeiten, theils fleißigst und dauerhaft gearbeitete Kästen, die von einer großen Kunst und Geschicklichkeit zeugen.“ Ebenso äußert sich P. Magnus Bernhard in seiner kleinen Schrift über die Geschichte des Klosters (S. 64), daß Thomas Heidelberger von Memmingen im Kloster Ottobeuren von 1547 bis 1558 arbeitete und daß besonders in der Sakristei „ausgezeichnete Ornatkästen sich befinden, welche Th. Heidelberger für die alte Kindelmannsche Kisterie gemacht hatte; besonders reich mit Schnitzwerken und eingelekten Figuren ist der Kasten an der östlichen Wand, wozu noch andere Kästen dazuliegt.“

Diese Kästen sind noch vorhanden und offenbar mit keinen andern zu verwechseln. Dieselben, sowie die andern unten noch zu besprechenden Werke der Holzsulptur (einschließlich jener von Ochsenhausen), sind von H. Bischoff, Photograph in Memmingen, aufgenommen worden und können fälschlich von dort bezogen werden. Wir können auf eine spezielle Beschreibung hier nicht eingehen, unterlassen jedoch nicht, als Maßstab der Werthschätzung solcher Werke anzuführen, daß bei der Ausstellung derselben in Augsburg, nach mündlicher Mittheilung aus zuverlässigster Quelle, für einen derselben die Summe von 40 000 M. geboten wurde.

Hierzu kommt als nicht zu beanstandendes Werk des gleichen Meisters ein Flügelaltärchen (jetzt in dem Sammlungslokal des Klosters), polychromirt und von bescheidenen Dimensionen. Es trägt kein Datum, aber die Buchstaben F. C. K., welche auf den Abt Caspar Kindelmann, als den Bauherrn jener Zeit, gedeutet werden. Wir geben eine Beschreibung desselben. Wenn auch die Grundform des Flügelaltars noch ganz der gothischen Periode angehört, so sind doch hier sämtliche Ornamente in den Formen der Renaissance ausgeführt. Bei geöffneten Flügeln sieht man als Mittelbild die Kreuzigung Christi in figurenreicher Komposition; ob dieselbe ein geistiges Eigenthum des Th. Heidelberger ist, oder von ihm irgend-

woher entlehnt worden sei, vermögen wir nicht zu entscheiden. Bei den andern Reliefsdarstellungen: der Grablegung in der Predella, der Geißelung und der Dornenkrönung auf der Innenseite der Flügel ist die Vorlage auf den ersten Blick zu erkennen. Es sind die betreffenden Nummern aus der Kupferstichpassion Albrecht Dürers. Bei geschlossenen Flügeln sieht man die Gemälde der Außenseite der beweglichen Flügel sowie die beiden Malereien, die an den unbeweglichen Flügeln angebracht sind. Ihre Gegenstände sind: Christus am Delberg betend; von Judas verrathen und gefangen genommen; Christus vor Pilatus und vor Kaiphas. Auch diese Gemälde sind sämmtlich nach der Kupferstichpassion von Dürer gemacht. Wir bemerken jedoch, daß weder Gemälde noch Reliefs einen Anspruch darauf erheben können, gute Nachahmungen der Vorlage zu sein; sie sind sämmtlich schwach ausgeführt und geben sich nur als untergeordnete Werkstattarbeiten zu erkennen. Außerdem werden in den Sammlungslokalen des Klosters noch ungefähr ein Duzend große Tafeln mit Hochreliefsdarstellungen aus der Passion aufbewahrt, von welchen die Tradition sagt, daß sie aus der Kindelmannschen Bauzeit stammen. Es widerspricht dieser Auffassung nichts; aber auch diese können nicht als gelungenere Arbeiten bezeichnet werden. Eine Ausnahme ist nur bei zwei großen Reliefs tafeln zu machen, deren Figuren auch in größerem Maßstabe ausgeführt sind als die übrigen, nämlich: der Erlöser betend am Delberg und von Judas verrathen und gefangen. Diese beiden sind ganz sichtlich nach der Vorlage von A. Dürers Kupferstichpassion gemacht und in ihrer Art recht gute Nachahmungen, bei denen die Schönheit und Energie der Originalvorlage zu gelungenem Ausdruck kommt. Hier ist auch der Dürersche Faltenwurf mit Verständniß wiedergegeben. Wenn aber die Frage nach der Urheberschaft dieser beiden Stücke erhoben werden wollte, so gestehen wir, daß wir bei diesen Stücken an einen andern, älteren Meister denken möchten. Daß dieselben nicht zum gleichen Cyklus gehören können wie die andern Tafeln, geht schon bestimmt aus dem größern Maßstab derselben hervor.

An einen noch spätern Meister (der Spätrenaissance) ist nicht zu denken, aber wohl an einen früheren, der noch das volle Verständniß der Dürerschen Komposition und Ausführung hatte. Ein solcher Meister tritt aber in Memmingen selbst hervor in der Person des Hans Dabrahhaus. Durch R. Vischer wurde in ihm der tüchtige Verfertiger der Statuen am Chorgestühle daselbst urkundlich festgestellt (cfr. „Allgäuer Geschichtsfreund“ 1891 S. 20 und 33); er arbeitete mit seinem Genossen Heinrich Stark, der das Schreinwerk des Chorgestühls fertigte, in den Jahren 1503, 1506 und 1507. Da die Kupferstichpassion Dürers bald darauf, ungefähr 1512 erschien, so konnte ein Mann im Alter des Dabrahhaus sich recht wohl angeregt gefühlt haben, später eine Anzahl dieser Vorlagen als Werke der Skulptur in Holz auszuführen. Wir glauben die Stärke Heidelbergers überhaupt weniger in seinen figürlichen Darstellungen suchen und finden zu dürfen, als in seiner Behandlung der Architektur und des Ornaments, worüber besonders die Werke in Ochsenhausen Aufschluß geben.

In der früheren Prälatur (jetzt Pfarrhof) dieses Klosters befinden sich eine Anzahl Portalumrahmungen nebst einem mit Holzschnitzereien ausgestatteten Plafond, die, nach einem angebrachten Wappen, zur Zeit des Abtes Andreas Sonntag (zwischen 1567—1585) gefertigt wurden. Sie stehen somit dem Th. Heidelberger, der 1558 noch in Ottenbeuren arbeitete, zeitlich nahe genug. Aber auch die Verhältnisse berühren sich. Ottenbeuren ist zwei Wegstunden östlich von Memmingen, Ochsenhausen drei Stunden nordwestlich von da; Zeit und Verhältnisse sind somit so nachbarlich zusammengedrückt, daß in dieser Beziehung eine ernstliche Beanstandung der Urheberchaft des Heidelberger nicht bestehen kann. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß in neuester Zeit durch die Untersuchungen von Prof. R. Vischer noch ein weiterer Memminger Meister aus jener Zeit aufgefunden wurde, der möglicher Weise an den Arbeiten in Ochsenhausen betheiligt gewesen sein kann. Im Jahr 1589 wurden an den Meister Caspar Unger, Tischmacher, Arbeiten in dem Memminger Rathhause übergeben, die sich

auf Herstellung von Brusttäfeln, Thürgerichten und anderer Tischlerarbeiten, besonders auch auf die »binin« (Plafond) beziehen; bei letzteren ist der Zusatz gemacht: „wie er solche zu Gutenzell (Oberamts Biberach) gemacht.“ („Allgäuer Geschichtsfreund“ 1889 S. 83.) Da jedoch von diesem Meister sonst nichts bekannt ist, so mag es genügen, auf den Namen aufmerksam zu machen.

Eine dieser Portalumrahmungen (mit der Vereweinung Christi oben und im Fries mit dem genannten Wappenschild) ist seither nach Stuttgart in die Königl. Staatssammlung versetzt worden; die andern befinden sich noch an Ort und Stelle.

Diese Arbeiten haben mit allem Recht eine sehr günstige Beurtheilung erlangt, sind jedoch, wie es scheint, doch nur in engeren Kreisen genügend gewürdigt,¹⁾ so daß eine Mittheilung der Urtheile angezeigt ist. (Schluß folgt.)

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürllins des Jüngeren.²⁾

Von Amtsrichter a. D. P. Bedt.

In der unter der Regierung des Abtes Simon Leugenberger im Jahre 1489 in altgothischer Stile zu bauen begonnenen, im Jahre 1495 vollendeten Klosterkirche von Ochsenhausen O. S. B. stand ein Meisterwerk des Georg (Jörg) Sürllin (Syrllin, Syrlin u.) aus Ulm, nämlich der Hochaltar von künstlich durchbrochener Arbeit, welcher majestätisch bis an das Gewölbe der Kirche emporragte. Das Kunstwerk wurde — nach (Weissenhofs) „kurzer Geschichte des Reichstifts Ochsenhausen“ (Otto beuren, 1829 bei Joh. Bapt. Ganzer) — im Jahre 1496³⁾

¹⁾ Lübke in seiner ausführlichen Geschichte der Renaissance in Deutschland erwähnt dieselben ebenso wenig als Dohme in seiner Geschichte der deutschen Architektur oder Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik.

²⁾ Es wurden hier hauptsächlich Sürllinsche Werke, welche in Klemms Aufsatz „über die beiden Jörg Sürllin“ („Ulmer Münsterblatt“, 3. und 4. Heft, S. 74—96, Ulm, Verlag der J. Ebnerschen Buchhandlung, 1883) nicht berührt sind, zum Gegenstand der Besprechung gemacht.

³⁾ Die Zeitangabe Weissenhofs ist der in Seidlers *annales Biberacenses* gegebenen und von Klemm in seinem Aufsatz „über die beiden Jörg Sürllin“ (a. a. O. S. 74 ff.) reproduzierten Zeitbestimmung aus das Jahr 1514 vorzuziehen, denn Weissenhof, der zudem gerade in Bezug auf diesen Altar ganz präzise und detaillirte Angaben macht, verdient als Geschichtsschreiber seines Klosters mehr Glauben, als der nicht immer sehr genaue Seidler.

unternommen, aber erst im Jahre 1499 unter der Regierung des Abtes Simon Diechelberger fertig gebracht. Der Meister kann demnach nur Jörg Sürlin der Jüngere, wohl der Sohn von Jörg Sürlin dem Älteren, welchem der Altar irrtümlich schon zugeschrieben wurde, gewesen sein, denn der ältere Sürlin († um das Jahr 1490 oder 1491), der Urheber des berühmten Ulmer Chorgestühles, dessen Wirken in die Zeit von 1458—1490 fällt, lebte wohl um die Zeit des Ochsenhauser Altarbaues gar nicht mehr; sein mutmaßlicher, im Jahre 1455 geborener Sohn Jörg Sürlin der Jüngere lebte dagegen noch bis zum Jahre 1521. Es mag indeß auch Sürlin der Ältere früher nach Ochsenhausen dieses oder jenes Kunstwerk geliefert haben, heißt es doch in einer Ulmer Münsterpflegrechnung von 1470—71: *maister Jörgen zerung gen Ochsenhausen, welcher Ausgabeposten sich ganz gut auf Sürlin den Älteren beziehen kann.*

Unter den größeren an diesem Hochaltare bewunderten Statuen sollen sich vornehmlich ausgezeichnet haben: 1. Ein Marienbild voll unbeschreiblicher, ja himmlischer Anmuth; 2. die Statuen der hl. Apostel Petrus und Paulus, 1,70 m hoch, welche allein von dem Meisterwerke gerettet wurden und sich jetzt in der Pfarrkirche von Bellamont befinden und ahnen lassen, welch' schweren Verlust hier die Kunst erlitten hat (zu vgl. Häbler in den „Württ. Jahrbüchern“ 1859, S. 59) und 3. jene des hl. Georgius und Benediktus. Die einzelnen Theile des ganzen Werkes sollen so kunstreich ineinandergefügt gewesen sein, daß man auch ganz in der Nähe keine Spur einer Fuge wahrnehmen konnte. Dieser Umstand soll auch den Abbruch desselben ungemein erschwert haben. Alles, was sich an diesem Altare wahrnehmen ließ, soll sehr glücklich darauf berechnet gewesen sein, den Anwesenden Ehrfurcht einzufößen und ihre Herzen mit den heiligsten Gefühlen der Andacht zu beleben. Selbst Schwedens rohe Krieger, als sie im Jahre 1647 rachetrunken von Ulm aus nach dem südlichen Oberschwaben eilten, das ganze Kloster in einen Ochsenhausen zu verwandeln, jammerte der schöne Tempel, wie eben der Hauptmann, der diese Nordbrennerrotte befehligte, in der Folge einem Konventualen rückhaltlos eingestanden: „Mich hat nur die schöne Kirche gebauert,“ sagte dieser, „sonst hätte ich es ruhig brennen lassen,“ er selbst legte am Ende noch Hand an, um dem Umsichgreifen der Flammen zu steuern. Mit den zerشلagenen Kirchenstühlen wurden große Wachfeuer unterhalten. Die Chorstühle, welche Sürlin der Jüngere auch gefertigt haben soll, scheinen über die Schwedenkatastrophe erhalten geblieben zu sein, wurden aber im Jahre 1688 entfernt, weil sie „vor Alter ganz morsch“; wahrscheinlich wurden dieselben vom „Wurm“ ergriffen und wurde zu spät zu dessen Beseitigung geschritten. Fast bis auf die gleiche Zeit zierte der Sürlinische Hochaltar den Ochsenhauser Klostertempel, als anläßlich des im Jahre 1684 bewerkstelligten Umbaues und der Restauration der Kirche von einer gewissen Seite, welche die Meisterwerke des Mittelalters nicht zu schätzen wußte, der Abt Alphons Kleinbans von Muregg, wie das Tagebuch eines Konventualen, des P. Lanfrank Werner,

mit sichtbarer Behmuth klagt, zu dem unglückseligen Entschlusse gebracht wurde, dieses herrliche, einzige, den schwedischen Zerstörungshänden glücklich entgangene Denkmal altdeutschen Kunstfleißes zu vernichten und an dessen Stelle ein höchst mittelmäßiges Produkt des damaligen, ziemlich in Verfall gerathenen Kunstgeschmades — einen wahren Koloß von einem Altarwerk, aufzurichten. Wohin die Rubera dieses Sürlinischen Prachtwerkes gekommen sind, ob überhaupt nur noch ein weiteres Stück desselben außer den obgenannten Statuen sich erhalten hat — wer weiß es zu sagen? (Schluß folgt.)

Neue religiöse Prachtwerke.

Zu den großartigsten religiösen Leistungen unserer so sehr fortgeschrittenen vervielfältigenden Künste gehört ohne Zweifel das Passionswerk mit dichterischem Text von Fr. W. Weber (dem Verf. von Dreizehnlinden) und Kompositionen von P. Molitor, welches der Kunstverlag von Joseph Albert in München herausgegeben hat. Das Format ist Imperialfolio. Die zwölf Bildtafeln sind hergestellt in dem von Albert selbst erfundenen Verfahren, in Heliogravüre-Manier. Sie sind in der That den besten Heliogravüren ebenbürtig. Gedruckt sind die Kompositionen auf Kupferdruck-Karton mit einer Unterlage von chinesischem Papier. Der Text ist in herrlicher Schrift auf starkes Papier gedruckt, mit farbigen Initialen geschmückt und mit kunstvollen Bordüren umrandet. Ein Kunstwerk ist endlich auch der Einband mit seinem in Leinwand geprägten mehrfarbigen Bildwerk.

Der äußeren Schönheit entspricht in allweg der innere Gehalt. Die hier wiedergegebenen Kartons von Molitor, ausgeführt in der Wallfahrtskirche in Ahrenberg, zählen zu den hervorragendsten Leistungen der neueren religiösen Kunst. Sie hat nicht nur eines Künstlers Meisterhand, sondern auch eines Christen lebendiger und inniger Glaube geschaffen. Die Schilderung ist kraftvoll, auch den hochdramatischen Momenten gewachsen und doch fern von modernem Realismus, noch ganz vom Geist der alten Kunst befeelt, nicht selten tief ergreifend, immer religiös gestimmt und erbauend. Zu mächtigem Gesamteindruck verbindet sich mit dem Bild des Künstlers das Wort des Dichters; sie arbeiten beide kongenial zusammen, in voller Gemeinjamkeit des Glaubens mit gleichem Pulsschlag des Herzens. In der That, nicht oft hat man diese beiden Künste in so lieblichem Verband gesehen. So geistig vermögen sie die Passion in so ergreifender und erschütternder Weise zu erzählen, daß jedes nicht um Glauben und Fühlen gekommene Gemüth in der Tiefe erregt werden muß. Das herrliche Werk, dessen Preis (30 Mark gebunden) wohlfeil zu nennen ist, wird einen Schatz und einen Segen für jedes Haus bedeuten, in welchem es einfehrt.

Aus demselben Verlag stammt ein großes Kunstblatt (113 : 85 cm; Bildgröße 61 : 45 cm): die Verkündigung von Alf. Naghe wiedergebend, ebenfalls in Alberttypie. Die Auffassung ist völlig originell; Maria sitzt im Armstuhl an einer Mauer, von welcher ein Blüthengehänge

ins Bild hereingeweht wird, der Hintergrund ist eine weite Ebene mit Wasser, ganz im Dufte sich verlierend und in den Luftkreis verschwebend. Links kniet der Engel, nicht ganz sichtbar, die Lilie haltend, die andere Hand auf die Brust gedrückt. Der Stil des Ganzen — das sieht man sofort — ist nicht der traditionell-kirchliche; er ist durchaus modern und subjektiv, aber — auch das sagt schon der erste Eindruck — er kommt mit dem religiösen Inhalt des Bildes nicht in Konflikt, er behandelt denselben ehrfürchtig, würdevoll, gläubig. Es spricht aus dem Bild ein Gemüth, welches von dem heiligen Vorgang tief ergriffen ist, welches aber denselben in seiner Art auffaßt und aus dem Eigenen ihm einen starken Hauch schwärmerischer Melancholie beimischt. So eigenthümlich der letztere zunächst berührt und so wenig wir für ein Altarbild ihn zulässig finden können, so wenig haben wir ein Recht, dieses subjektive Empfinden ganz zu verbieten, denn es kommt wie gesagt mit der Heiligkeit des Gegenstandes durchaus nicht in Widerstreit. Für den Schmuck der Wohnung können wir diese Edelfrucht französischer Kunst warm empfehlen. Es liegt außerordentlich viel Geist und Seele und viel technisches Können in diesem Bilde. Die Gesichter der hl. Jungfrau und des Engels sind eine kleine Welt von Gedanken und Empfindungen, welche Auge, Sinn und Herz anzieht. Das Antlitz des Engels ist ganz durchschauert von der Größe der Botschaft und von Ehrfurcht gegen die Gnadenvolle, die Liden beschatten die Augen, die sich nicht zu erheben wagen. Das Angesicht der Jungfrau ist ganz Gebet und Opfer, überhaucht von welkenrückter Kontemplation, die dem wunderbaren Inhalt der Botschaft nachsinnend, und zugleich von der Empfindung tiefsten Seelenwehs, welches den schmerzenreichen Gehalt derselben ahnt.

Endlich hat derselbe Verlag zwei Bilder unseres Landmanns B. Locher, dessen wir in diesen Blättern schon rühmend Erwähnung gethan, in gleich vollendeter Weise edirt, ein *Ecc homo* und eine *Madonna*, beide religiöse Bilder im Vollsinn, ohne jeden störenden Zug, christliche Zimmerzierden ersten Ranges.

Die Verlagsabhandlung kann man zu diesen hervorragenden Kunstleistungen warm beglückwünschen, und man muß es ihr zum großen Verdienst anrechnen, daß sie so erfolgreich sich der religiösen Kunst annimmt.

Literatur.

Festschrift zur 25jährigen Jubelfeier des Vereins für Geschichte und Alterthumskunde des Herzogthums und Erzstiftes Magdeburg. Herausg. von dem Vorstand des Vereins. Magdeburg, Schäfer (M. Liebscher). 1891. 117 S. und acht Tafeln Hol.

Der Verein, reich an literarischen und speziell kunsthistorischen Leistungen, hat auch der obigen Festschrift zwei werthvolle kunstgeschichtliche Aufsätze einverleibt, auf welche wir hier kurz aufmerksam machen. Der eine, von R. Paulsiet,

behandelt Otto d. Gr. in der bildenden Kunst. Zur Besprechung kommen außer Münz- und Siegelbildern die Eisenbeintafel in der Sammlung Trivulzi in Mailand, auf welcher Otto, seine Gemahlin und sein Sohn zu Füßen des Heilands knieend dargestellt ist, ferner eine Lineargezeichnung aus dem Dombreuzgang zu Magdeburg aus der Mitte des 13. Jahrh., sodann die sitzenden Statuen des Königs und seiner Gemahlin Editha in der nordöstlichen Chortafel des Doms, Wandgemälde im Kloster Memleben, die Standbilder Otto's und Adelheids im Dome zu Meissen, Otto's Reiterstandbild auf dem alten Markt zu Magdeburg, endlich Otto's Standbild vor dem Hauptportal des Domes zu Magdeburg und die Glasbilder Otto's und Editha's im Chorfenster. Die Besprechung all dieser Kunstwerke ist gründlich, anziehend und lehrreich, die Resultate im einzelnen nicht un widersprechlich. Der zweite kunsthistorische Aufsatz der Festschrift von Dr. E. Theuner: Bildwerke des 13. und 14. Jahrhunderts am Dom zu Magdeburg berührt sich theilweise mit dem ersten und macht gegen einige Aufstellungen desselben Front. Sehr verdienstlich ist es, daß er erstmals volles Licht verbreitet über die wichtigen Skulpturen des nördlichen Kreuzschiffportals des Domes von Magdeburg vom Ende des 13. Jahrhunderts. Das sind die künstlerisch vollendeten Bilder der klugen und thörichten Jungfrauen, in der neuesten Geschichte der Plastik von Bode erstmals mehr gewürdigt, aber schlecht nachgebildet. Den letztern Mangel ergänzt eine gute Lichtdruckaufnahme auf zwei Tafeln. Der kundige Verfasser macht auf die großen Schönheiten dieser Statuen neben manchen Unvollkommenheiten aufmerksam. Was sie auszeichnet, ist namentlich das glücklich gelungene Streben des Meisters, die Figuren der beiden Reigen zu einander in lebensvolle Beziehung zu setzen; die thörichten Jungfrauen stehen aber künstlerisch höher als die klugen.

Dante's göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell' Ancora herausg. von Bernhard Schuler. München, Eigenthum und Verlag des Herausgebers. 1893. Preis: gebunden 15 M.

Unter den 52 in Italien erschienenen illustrierten Danteausgaben nimmt den obersten Rang ein die vom Verlag dell' Ancora 1817—19 in Florenz veröffentlichte. Die beiden Meister Luigi Adamossi und Francesco Nenci haben sich merklich vom Dichter inspiriren lassen, und mit fast congenitaler Gestaltungsraft fassen sie dessen Visionen in sichtbare Kunstformen. Der Stil ihrer Bilder verräth zwar einigermaßen die Spätzeit, ist aber doch noch so vom altitalienischen Formengeist durchtränkt, daß er durchaus Würdiges und Großes zu schaffen vermag und dem Stil des Gedichtes selbst nahekommt. B. Schuler hat sich daher um Dante ein wirkliches Verdienst erworben, indem er gerade von dieser Ausgabe eine Neuauflage herstellte, oder vielmehr verschiedene Editionen, eine Prachtausgabe und eine Volksausgabe. Die erstere bietet die 125 Tafeln mit Heliogravüren in starkem Leder-

band und in der Größe von 41 : 50 cm um den Preis von 125 M. Die letztere ist die oben angekündigte; sie enthält ebenfalls 125 Tafeln mit Lithographien in der Größe von 32 : 41 cm in sehr feinem Marokkoband und kostet, was kaum begreiflich, nur 15 M., mit einem von Schuler selbst bearbeiteten erzählenden Text, ohne letzteren nur 10 M. Daneben wird noch angeboten ein Textbuch 24 : 33 cm groß um 7 M., ferner der italienische Originaltext der *Commedia* mit deutschem Kommentar für Anfänger in der italienischen Sprache um 10 M. Mit all diesen herrlichen Editionen hat sich Schuler unstreitig nicht nur um den Dichter verdient gemacht, sondern auch um die heutige Zeit, welche eine Innpfug mit Danteschem Geist und Danteschen Ideen wahrlich wohl brauchen kann.

Die Kunstdenkmale des Königreichs Bayern vom 11. bis zum Ende des 18. Jahrhundert, beschrieben und aufgenommen im Auftrag des königl. Staatsministeriums des Innern. Erster Band: Die Kunstdenkmale des Regierungsbezirks Oberbayern, bearbeitet von Gustav v. Bezold und Dr. Berthold Niehl. Mit Atlas in groß Folio. Lieferung 1. München, Joh. Albert 1892. Preis: 1. Lief. 10 M.

Mit diesem großangelegten, splendid ausgestatteten Werke schickt auch Bayern sich an, seinen Beitrag zu leisten zu der großartigen Inventarisationsarbeit, welche nun bald ganz Deutschland mit ihrem Netz überzogen hat. Immer aufs neue legt sich das Bedauern nahe, daß diese Säkulararbeit nicht von Anfang an unter einheitliche Leitung gestellt und überall nach gleichen Gesichtspunkten besorgt wurde. Das wäre ein Denkmal geworden, auf welches man am Schluß des Jahrhunderts oder am Anfang des nächsten mit Stolz hätte hinweisen können. Was wir nun gewinnen, ist eine Menge von Einzelwerken, die nicht recht zu Einem Werk zusammengehen wollen, eine Menge von Inventaren und kein Inventar. Doch die Schuld jener Unterlassung liegt auf uns allen gemeinsam und kann keinem einzelnen zur Last gelegt werden. Da keines der Inventare eine vollkommen befriedigende Anlage hat, so konnte auch den späteren nicht der unbedingte Anschluß an ein früheres zur Pflicht gemacht, es mußte ihnen dieselbe Freiheit gestattet werden, welche die Vorgänger für sich beansprucht hatten. Diesem jüngsten bayerischen muß das Zeugniß ausgestellt werden, daß seine Leitprinzipien, wie sie in der Einleitung entwickelt werden, gesunde und lebensfähige sind, wie nicht minder, daß seine äußere Anlage entschiedene Vorzüge aufweist. Daß es die römischen Alterthümer ausschließt, ist nach meinem Ermessen kein Fehler; handelt es sich hier doch in den aller seltensten Fällen um Kunstalterthümer. Daß ein rasches Fortschreiten und ein absehbarer Abschluß des Werkes angestrebt wird, und wenn auch auf Kosten des urkundlich-literarischen Theiles, ist ebenfalls zu billigen. Möge nur das Inventar jenen Mangel ergänzen,

welcher bei sehr vielen die Benützung, die wissenschaftliche wie die praktische, erschwerte und verhinderte, und dem ganzen Werk eine zusammenfassende Uebersicht und gute Sach- nicht bloß Ortsregister beilegen.

Die erste Lieferung des Textes widmet 48 S. der Stadt Ingolstadt, deren Beschreibung aber noch nicht abgeschlossen ist. Von Seite zu Seite verstärkt sich der Eindruck, daß durchaus tüchtige Köpfe und Hände diese Arbeit besorgen; eine gewisse Breite der Darstellung fällt auf; sie erleichtert aber die Lektüre und ist nicht zu tabeln, so lange sie nicht das Erscheinen verzögert und den Preis vertheuert. Daß der Text genau auf die Tafeln verweist, ist sehr zu loben. Die erste Lieferung der Tafeln in Imperialfolio imponirt in hohem Grade. Die Phototypen und Photogravüren von Obernetter in München sind ganz vorzüglich. Sie beziehen sich ebenfalls auf Ingolstadt und zwar fast ausschließlich auf die Kirche zu Unserer Lieben Frau mit ihrer schönen Architektur und ihrem kostbaren Inventar; gut wiedergegeben sind namentlich die höchst merkwürdigen Gewölbe der Seitenschiffe mit ihrem flamboyanten Rippenwerk. *Vivant sequentes!*

Das unterirdische Rom. Eine Skizze, dem Fürsten der christlichen Archäologie, Commendatore G. C. de Rossi, zur Vollendung seines 70. Lebensjahres gewidmet von Dr. A. Ehrhard. Straßburg und Freiburg, Herder 1892. 21 S. Preis 60 Pf.

Mit voller Sachkenntniß und in schöner, lebendiger Darstellung gibt der Verfasser einen Ueberblick über die Geschichte der Katakombenforschung und de Rossi's unsterbliche Verdienste, über die Anlage der Katakomben, deren Alterthümer, deren Bedeutung für unsere Zeit. Der Gebildete kann sich von diesem kleinen Büchlein rasch und mühelos über das Wichtigste in jener unterirdischen Welt orientiren lassen; auch wer der Sache schon kundig ist, wird manches neue Detail und manchen neuen Gesichtspunkt finden.

Kunst-Salon von Amster und Rut-hardt in Berlin. Illustrierte Berichte vom internationalen Kunstmarkt. Offizielles Organ des Vereins Berliner Künstler und des Vereins der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Jahrg. 1892/93. Heft 1. Abonnement für den Jahrgang von 8 Heften 4,50 M.

Diese neue Zeitschrift, mit welcher wir im Tauschverkehr stehen, führt sich in die Welt ein mit einer Reihe von tüchtigen Artikeln (z. B. F. Dernburg: über Kunst und Volk; H. Meyer: Photographie und vervielfältigende Kunst; Max Schmid: moderner Holzschnitt u. a.) und wichtigen, von Illustrationen begleiteten Mittheilungen über neue Erscheinungen auf dem internationalen Kunstmarkt und über einzelne Künstler der Gegenwart.

Eine Rundreise in Spanien. Ein Führer zu seinen Denkmälern, besonders der

christlichen Kunst von Johann Graus, Ehrenämmerer Sr. päpstlichen Heiligkeit u. s. w. Mit zahlreichen Illustrationen. (Wörts Reisebibliothek), Würzburg, Börl 1892. 414 S. Preis: 4 M.

Eine kostbare Gabe um beinahe unbegreiflich billigen Preis. Der Herr Verfasser, wohlbekannt als Redakteur des „Kirchenschmucks“, des Organs des Seckauer Diözesankunstvereins, und als Verfasser anderer Schriften über die kirchliche Kunst, gibt hier, weich und angenehm eingehüllt in eine lebendige Beschreibung seiner Reise durch ganz Spanien, einen vollständigen, durch fast unzählige treffliche Text- und Beilagenillustrationen unterstützten Unterricht über die vielen Denkmäler kirchlicher Kunst in Spanien. Nirgends kann man sich leichter und genußreicher orientiren über diese noch vielfach unbekannte Welt, als hier. Und so vorzüglich ist das kleine Büchlein geschrieben, so harmonisch wirken Text und Illustrationen (in der Mehrzahl vom Verfasser selbst aufgenommen) zusammen, daß nicht nur der kunstliebende Spanienreisende hier den denkbar besten Führer erhält, sondern auch wer nur das Buch liest, aus ihm den höchsten Nutzen zieht und volle Klarheit gewinnt. Man kann wirklich sagen: erstmals erschließt der Verfasser einem weiteren Kreis bei uns die Kenntniß der spanischen christlichen Kunst, und er bringt sie uns so nahe, daß wir dies ferne Kunstgebiet nun auch praktisch für uns auszubenten vermögen. Jedem, der Sinn hat für die christliche Kunst, wird obiges Büchlein lieb und theuer werden; wer nach Spanien reist, muß es haben, will er nicht thöricht sich des besten Hilfsmittels, um Gewinn aus der Reise zu ziehen, begeben. Die Benützung des Büchleins als Reiseführer ist noch erleichtert durch eine Reihe von Notizen und Rathschlägen in der Einleitung.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die XIV Stationen des heiligen Kreuzwegs nach Kompositionen der Malerschule des Klosters Beuron. Mit einleitendem und erklärendem Text von Prof. Dr. Paul Keppler. *Zweite Auflage.* 14 Tafeln in Lichtdruck, wovon 2 Doppeltafeln. Grösse der Tafeln 23 : 32 cm ohne Rand, 33 1/2 : 43 cm mit Rand; der Doppeltafeln 23 : 61 cm ohne Rand, 33 1/2 : 79 cm mit Rand. Text gr. 8°. (IV u. 76 S.) Tafeln und Text zusammen in Halbleinwandmappe M. 10; in eleganter Leinwandmappe mit Goldtitel M. 13.50.

Verlags-Anstalt vorm. G. J. Manz in Regensburg.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Martin Schön's (gen. Schongauer) Meister-Werke.

Religiöses Kupferwerk. 31 Bilder auf 24 Blättern mit erläuterndem Text von Ludwig Ritter von Kurz zu Thurn und Goldenstein, k. k. Professor und akad. Historienmaler in Graz. Salon-Ausgabe. kl. Fol. In hoch-eleganter Mappe. Preis M. 15.

Obiges Prachtwerk wurde dem hochwürdigsten Herrn Fürstbischof Dr. Joh. von Zwerger von Seckau zum hohen Bischofsjubiläum ehrfurchtsvoll gewidmet und mit Dank angenommen.

Die wohl gelungenen Stiche sind für jeden Kunstfreund von bleibendem Werthe. Dieselben können auch als Zimmerschmuck verwendet werden.

Eine elegante, künstlerisch, in Farben stilgerecht ausgeführte Leinwandmappe nimmt die Blätter in sich auf und verleiht dem Ganzen ein vornehmes Aeussere.

Passendes Geschenk für Geistliche sowohl, wie für den Salon.

Archaeologie, Numismatik, Americana, Ethnographie,

Geographie,

Reisewerke, Bibliographie.

Grosses Lager von Büchern und Kunstwerken in allen Sprachen.

Specialcataloge gratis u. franco.

Karl W. Hiersemann
Buchhandlung in Leipzig.

Angebote von Bibliotheken und werthvollen Werken stets erwünscht.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Kirche und Kirchenmalereien von Burgfelden bei Balingen.

Stuttgart, Buchdruckerei der Akt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Dr. 3.

1893.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Uebersicht über die Künstler und Kunstwerke Oberschwabens von 1550 bis zum 30jährigen Kriege.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

(Schluß.)

Zuerst äußerte sich, unseres Wissens, Häppler („Württ. Jahrbücher“ 1859 II. S. 62): „Meister und Zeit dieser Werke, welche dem Schönen und Wollenbetsten beigezählt werden dürfen, was in dieser Art die Kunst je hervorgebracht, sind nicht bekannt; sie dürften der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (sollte offenbar heißen des 16. Jahrhunderts) angehören.“

Einläßlicher spricht sich aus die Direktion und Inspektion der Staatssammlungen in der Veröffentlichung aus Veranlassung des 25jährigen Regierungsjubiläums des Königs Karl 1889; besonders wird „der rhythmische Fluß des acanthusähnlichen, beerenreichen, von zahlreichen Masken und Putten durchsetzten Gezweigs des Frieses als ein mit seltener Eleganz ausgeführtes Werk“ gerühmt. Zuvor schon hatte sich v. Bezold („Ulmer Correspondenzbl.“ 1877 S. 3) in gleichem Sinn ausgesprochen: „die Arbeiten gehören zu den allerbesten der deutschen Renaissance, sind jedoch im Figürlichen weit schwächer als im Ornamentalen.“ Wenn jedoch v. Bezold am angeführten Ort die weitere Ansicht ausspricht, daß der Meister, der die Ochsenhauser Werke ausgeführt habe, der nämliche sein werde, welcher die Renaissancearbeiten im Gewerbemuseum in Ulm fertigte, so können wir uns damit nicht einverstanden erklären. Die letzteren Werke sind laut Inschrift erst im Jahr 1603 gemacht, somit schon beträchtlich später als die Arbeiten in Ottobeuren und beziehungsweise auch in Ochsenhausen. Ueberdies sind diese Ulmer Arbeiten ein Muster von

edler Einfachheit; jene von Ochsenhausen und Ottobeuren aber von erstaunlichem Reichtum. Wir verkennen nicht, daß der gleiche Meister sowohl sehr einfache als sehr reiche Werke liefern konnte; allein es müssen dann doch auch die sämtlichen übrigen Umstände (Zeit) zusammenpassen, was hier doch nicht zuzutreffen scheint. Viel wahrscheinlicher ist, daß in Ulm selbst eine oder mehrere Werkstätten sich befanden, welche die Holzschnitzerei im Stil der Renaissance ausübten, zumal da auch die Portalsthüren am Münster in diesem Stil gehalten, aber, laut Inschrift am Südportal, erst im Jahr 1618 gefertigt sind. Dazu kommt noch, daß die innere Ausstattang der Dreifaltigkeitskirche daselbst (gebaut 1617 bis 1621) zahlreiche Kräfte beschäftigte, die sicher nicht alle von auswärts beigezogen wurden. Aber leider sind keinerlei Namen bekannt, welche mit diesen Arbeiten in Verbindung gebracht werden könnten. Günstiger liegen die Verhältnisse bei einigen andern Ulmer Meistern, welche in dem Fache der Bronzegießerei thätig waren und die wir hier zusammenfassen:

2) Wolfgang Reibhart von Ulm ca. 1590.

3) Hans Allgeyer von Ulm ca. 1568.

Prof. Kraus in Freiburg, der das Verdienst hat, ihre Werke in Lichtdruck mitgeteilt und dadurch dieselben erst voll in die Öffentlichkeit eingeführt zu haben (Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 398 und S. 319) äußert sich recht günstig über die Werke dieser beiden hervorragenden Meister, die in den Stadtpfarrkirchen in Mößkirch und Naldorfzell sich befinden.

In Mößkirch, das auch sonst reich ist an Epitaphien, befinden sich zwei prächtige, großartige Bronzeepitaphien; das

eine, von Pancraz Labenwolf in Nürnberg, ist in die Wand der Nordseite innerhalb der Kirche eingelassen; dasselbe ist datirt von 1551 und ist dem Grafen Gottfried von Zimmern und Mößkirch gewidmet. Dieses Denkmal ist auch schon zuvor von Lübke in der Geschichte der Renaissance in Deutschland (I. c. I S. 80) als ein glänzendes Werk dieses Künstlers bezeichnet worden. Des andern Werkes daselbst aber, das gegenüber auf der Südseite der Kirche¹⁾ eingelassen ist und offenbar, nach Umfang und Anlage, als ein Gegenstück des vorigen aufgestellt wurde, macht Lübke gar keine Erwähnung. Dasselbe ist dem Grafen Wilhelm von Zimmern-Wildenstein gewidmet und 1599 von Wolfgang Reibhart in Ulm gegossen. Es ist dem Labenwolfischen Werk in allweg ebenbürtig und es tritt durch dieses Werk allein schon Ulm als ein ganz bedeutender Sitz der Gießkunst in der Renaissanceperiode hervor, das hinter Nürnberg in keiner Weise zurückblieb.

Aber auch in Radolfzell, das wiederum reich ist an Epitaphien, hat sich eine mit Inschrift versehene Gedächtnisplatte des Wolf von Honburg, gegossen von Hans Allgeyer¹⁾ zu Ulm 1568, erhalten (abgebildet bei Kraus I. c. S. 320), welche Kraus einen „ausgezeichneten Spätrenaissanceguß“ nennt. Bei andern Epitaphien ist der Name und Wohnort des Gießers nicht angegeben. In dem Verzeichniß der Württ. Künstler im „Königr. Württemberg“ (II. S. 286) ist noch von Werken die Rede, welche der oben genannte Reibhart nach Augsburg (1596) geliefert hat; sodann hat eine Familie Schaller (Hans Sch. von Ulm 1566—1610 und Michael Sch. 1568, 1585—1604 in Ulm), wie aus der Angabe in obigem Verzeichnisse hervorgeht, viele Grabdenkmäler gefertigt, über deren künstlerische Bedeutung zc. aber nichts gesagt ist, auch nicht, ob dieselben in Stein oder in Guß ausgeführt wurden.²⁾

¹⁾ Eines Valentin Allgaier, der wohl auch mit dieser Werkstätte im Zusammenhang steht, wird Erwähnung gethan in dem „Verzeichnisse im Königreich Württemberg“ II S. 286; derselbe verfertigte verzierte Gloden für Neresheim, Ebnat, Neubach. Keppler nennt die Glode des letztgenannten Orts von 1600 einen prächtigen Guß (cf. Kirchliche Alterthümer S. 133).

Für Konstanz wird bei Kraus noch ein Jonas Jesus, Bronzegießer c. 1589 als Verfertiger eines Monuments in Mößkirch genannt (I. c. S. 398).

Durch das Kraus'sche Werk wurde ferner der Vergessenheit entzissen:

4) Hans Morink von Konstanz; derselbe arbeitete zwischen 1580 und 1600 und war Plastiker in Stein. Eine Arbeit desselben ist das Tabernakel in St. Stephan zu Konstanz (cf. Kraus, Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 99) vom Jahr 1594. Ebendasselbe ein Steinrelief von 1591 als Monument für seine verstorbene Hausfrau. Auch drei weitere Reliefs aus der Passion daselbst werden ihm zugetheilt (I. c. S. 100). Schöne Skulpturen seiner Hand stammen aus Schloß Hegne bei Konstanz von 1580, die jetzt in Karlsruhe sich befinden (I. c. S. 672 und 673 mit Abbildung in Lichtdruck) und das Relief an dem Altar der Annakapelle des Münsters in Konstanz (I. c. S. 169—172 mit Abbildung). Auch das Schellenbergische Epitaph in Hüfingen bei Donaueschingen 1583 wird auf den gleichen Meister zurückgeführt (I. c. II. B. S. 36). Das alte Wohnhaus desselben in Konstanz trägt ein Relief von 1608 (I. c. I S. 294) mit Inschrift.

5) Isaak Riening, Maler in Jony c. 1568. Derselbe pflegte seinen Arbeiten außer seinem Namen auch die Bezeichnung: pictor Isnensis nebst dem Datum beizufügen. Seine Zeit fällt hiernach in den Anfang der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er betrieb jedoch eine besondere Spezialität der Kunstübung, wobei die Malerei eine mehr untergeordnete Rolle spielte. Das Material, welches er bearbeitete und auf das er seine Zeichnungen auftrug, waren Platten des Solenhofener Kalkschiefers, den er mit Aetzmitteln behandelte, um Vertiefungen und beziehungsweise Erhöhungen hervorzubringen. Die Figuren wurden dann theils mit Farben und Vergoldung hervorgehoben, theils auch in der natürlichen Steinfarbe belassen.

²⁾ Ueber die Epitaphien in der Kirche zu Neufra, M. Niedlingen, cf. Keppler: Kirchl. Kunstatlerthümer S. 288. Leider sind die Namen der Künstler nicht bekannt. Aehnlich bei Zwiefaltendorf (I. c. S. 289) und von dem Altären in der Gottesaderkapelle zu Ehingen (1615) und andern zerstreuten Werken.

Durch Finanzrath Eser wurde zuerst (Ulmer Verein 1844 S. 21) eine Tischplatte (1568) im Besitz des H. Grafen Reutter in Achstetten bekannt gemacht und ausführlich beschrieben. Diese Platte trägt keine Polychromie, läßt aber deutliche Spuren erkennen, daß bei der Bearbeitung derselben Nagemittel in Anwendung gebracht wurden, was Eser mit Unrecht bezweifelte. Es sind nämlich an mehreren Stellen derselben runde Vertiefungen sichtbar, die offenbar durch verschüttete Tropfen der Säure hervorgerufen wurden. Eine mit Farben und Vergoldung geschmückte kleinere Wappentafel desselben Meisters (1569) befindet sich im Rittersaale des Schlosses zu Heiligenberg; in den Ecken oben sind hier Joachim und Anna gemalt, weiter unten in der Mitte das Fürstenbergische Wappen angebracht. Sodann sind noch Gebetsstafeln, mit der gleichen Jahreszahl bezeichnet, in den Rathhäusern von Ravensburg und Wangen vorhanden, die ungefähr auch die gleiche Größe haben, wie die Tafel in Heiligenberg. Oben befindet sich das polychromirte Stadtwappen; der andere Raum wird eingenommen durch „ein schon Gebet, so man zu Rath geht“. Nehmen wir hierzu noch eine große vierseitige Tafel im Schloß Wolfegg, so werden die wichtigsten, weil mit Namensinschrift versehenen, Werke Kienings aufgezählt sein. Andere, aber ohne Namen, finden sich nach gefälliger Mittheilung des Herrn Archivraths Dr. Baumann noch in Bettenbronn bei Heiligenberg, in Kaufbeuren zc. Anderwärts tauchen Künstler auf, die mit dem gleichen Material und wahrscheinlich auf gleiche Manier arbeiteten, in der Person des Schreibmeisters Hans Kraft¹⁾ und eines Kaspar von der Stift,²⁾ Bürger zu Passau 1591. Es scheint jedoch, daß Kiening der erste war, der den Kaltschiefer mit Säuren zu behandeln verstand und nach dieser Richtung hin die Erfindung der Lithographie durch Seumfelder in München vorbereitete.

In diesen fünf Männern tritt uns eine namhafte künstlerische Kraft entgegen, aber die ungünstigen Zeitverhältnisse gestatteten

nicht, daß sie für ihre Wirksamkeit auch den erforderlichen Raum gewinnen konnten. Es war meist nur die nähere und nächste Nachbarschaft, für welche sie da und dort Aufträge erhielten. Daran mußte der Betrieb und Aufschwung ihrer Werkstätten kränkeln.

Das wird auch durch die Geschichte des Schloßbaues in Heiligenberg¹⁾ bestätigt.

Hier war es der Graf Joachim von Fürstenberg, der in rühmlicher Weise den Plan durchzuführen gedachte mit Hilfe der vorhandenen und erreichbaren künstlerischen Kräfte, sein Schloß mit Kapelle herzustellen. Die Stadt Ueberlingen, ganz in der Nachbarschaft gelegen, stellte hiezu das namhafteste Contingent: die beiden Baumeister B. und H. Dertlin; ferner den Maler Othmar Pattvogel und den Färbler Konrad Beckh, sowie den Bildhauer Hans Ulrich Glöckler. Heiligenberg selbst stellte den Bildhauer Christoph Eger. Aber auch andere oberschwäbische Städte und Namen tauchen hier auf. Der Seidensticker C. Federlin von Ravensburg lieferte gestickte Wappenbilder und der Kupferschmied Hans Herburger von dort fertigte den Altar, der wohl in getriebener Arbeit ausgeführt wurde. Aus Biberach lieferte Hans Dürer Bildschnitzereien dorthin. Konstanz ist vertreten durch einen Glasmaler Sebastian Prinz; Ulm durch einen Buchmaler Jakob Burkhamer; Buchhorn durch einen ungenannten Bildschnitzer. Ob die beiden Schreiner J. Groß von Hültingen und Martin Bayer von Willingen nur ordinäre Arbeiten für den Hausbedarf lieferten oder vielleicht als Kunsthandwerker beschäftigt waren, läßt sich nicht entscheiden.

Die meisten dieser Arbeiten sind im Laufe der Zeit wieder abgegangen, so daß man über die Leistungsfähigkeit der einzelnen Meister kein sicheres Urtheil sich bilden kann.

¹⁾ cf. Martin in den Schriften des Bodenseevereins 1883 S. 70 und S. 121. Leider sind die Rentamtsrechnungen sehr lückenhaft; besonders fehlen dieselben über den Rittersaal daselbst, der zu den schönsten Werken dieser Zeit gehört. Die von Martin gewonnenen Anhaltspunkte beziehen sich fast ausschließlich auf den Bau der Kapelle des Schlosses von 1592 an, während der Rittersaal schon um das Jahr 1562 ausgeführt wurde.

¹⁾ cf. „Allgäuer Geschichtsfreund“ 1889 S. 69.

²⁾ Veröffentlicht. des Ulmer Vereins 1844 S. 24.

So erfreulich es ist zu sehen, wie bei diesem Bauwesen die künstlerischen Kräfte der Gegend von allen Seiten her wie in einem Brennpunkt sich vereinigen, so gewinnt man doch auch den weniger erfreulichen Eindruck, daß es dem Grafen Joachim sauer genug geworden sein mag, sein Ziel auf diesem Wege, ohne Reizung entfernter und ausländischer Kräfte, zu erreichen. Die beiden Städte, die bisher an der Spitze standen, Ulm und Memmingen, traten bei diesem Bau fast ganz zurück. Von Ravensburg, das besser vertreten ist, weiß zwar Hafner¹⁾ noch eine Reihe von Namen von Malern und Meistern des Baugewerkes anzuführen, aber über Werke derselben läßt sich nur sehr wenig berichten.

Ueberlingen besitzt noch in seinem Münster einen bedeutenden Schatz von Metallgefäßen, besonders aus der Periode der Hochrenaissance;²⁾ da aber hier wiederholt das Beschauzeichen der Stadt Augsburg vorkommt, so ist es zweifelhaft, inwieweit dieser Zweig des Kunstgewerbes dort wirklich von einheimischen Werkstätten betrieben wurde.³⁾ Dagegen war in Ueberlingen eine Familie Zirn ansässig, welche den Hochaltar des Münsters, jedoch erst 1634 erstellte (Kraus l. c. S. 603); diese Familie scheint sich auch nach Waldsee verzweigt zu haben (Kraus l. c. S. 604). Ihre Arbeiten für Ueberlingen fallen aber theilweise schon so spät (1640), daß dieselben nicht mehr der Renaissanceperiode im engeren Sinn zugetheilt werden können, sondern schon dem anfangenden Barockstil zufallen. Andererseits fallen die Chorstühle des Frauenchores zu Heiligkreuzthal

etwas früher als die hier besprochene Periode (1533). Wir erwähnen dieselben aber, weil der Name des Meisters: Martin Zehn von Niedlingen genannt ist.

Farbige Reproduktionen von Meisterwerken Giesole's.

Wir haben im Jahrgang 1887 des „Archivs“ dem Engel der kirchlichen Malerei Fra Giovanni da Giesole, genannt Fra Angelico, eine Reihe von Artikeln gewidmet. Hier können wir unterlassen, weiter auf sein gottbegnadetes Schaffen einzugehen und die Bedeutung dieses Meisters in der Geschichte der kirchlichen Malerei näher darzuthun. Wir erinnern nur daran, daß unter allen heiligen Themen nichts ihm nach dem ganzen Charakter seines Innern und seiner Kunst näher lag, als die heilige Jungfrau und Gottesmutter mit seinem Pinsel zu verherrlichen oder Schilderungen aus der Engelwelt zu geben. Er, der in holde Verwirrung, in liebliche Verlegenheit geriet, wenn er Dämonisches malen sollte wie in seinem Gerichtsbild, er fühlte sich so ganz in seinem Element, wenn er Engel und die Königin der Engel zu malen hatte, denn mit ihnen verkehrte er ununterbrochen; sein ganzes Wesen und seine Kunst hatte etwas Engelhaftes, weshalb seine Zeitgenossen ihm jenen schönen Beinamen gaben.

Es ist bekannt, mit welcher miniaturartiger Feinheit er besonders seine Tafelgemälde auszuführen pflegte und wie namentlich sie eine kaum je wieder erreichte weiche Harmonie der Linien und reiche Musik der Farben auszeichnet. Zu den besten unter ihnen gehört zweifellos das Tabernakel oder das Triptychon, das er einst für die Leineweber, die Kunst der Linaiuoli in Florenz, malte und welches jetzt in den Uffizien daselbst aufbewahrt wird. Das Mittelbild zeigt in Lebensgröße die thronende Madonna mit dem Kind; die glatte schräge Fläche des tiefen Rahmens, welcher es im Bogen umschließt, ist bemalt mit zwölf musizirenden Engeln; die Flügel haben auf der Innenseite das Bild des Täufers und des Evangelisten Markus, auf der Außenseite das des Petrus und Markus; St. Markus ist zweimal vertreten als Patron der Leineweber.

¹⁾ „Württembergische Vierteljahrshefte“ 1890 Seite 121.

²⁾ cf. Kraus: Kunstdenkmäler des Großherzogthums Baden I S. 614 und folgende.

³⁾ Die Kruzifixe daselbst in Silber auf Ebenholz von 1606 stimmt bis auf Einzelheiten mit einem gleichen Gefäß, das bei Falke (Geschichte des deutschen Kunstgewerbes S. 133) aus dem Schatz der kaiserlichen Burgkapelle in Wien abgebildet ist. Dasselbe wird von ihm mit Wahrscheinlichkeit dem Augsburger Matthias Wallbaumer zugeschrieben. Auch im Gewerbemuseum zu Ulm befindet sich eine beträchtliche Anzahl von Goldschmiedarbeiten vereinigt; sie stammen theilweise von Ulmer Familien, sind aber auch theilweise auf dem Weg des Handels erworben worden. Ueber die Werkstätten hat sich eine nähere Kunde noch nicht ergeben.

Gerade von diesem Bilde ließ nun der äußerst rührige Kunstverlag von Julius Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni) farbige Einzelproduktionen veranstalten. Einem derartigen Vorhaben steht man zunächst etwas bedenklich gegenüber, zweifelnd, ob es auch den fortgeschrittensten Reproduktionskünsten der Gegenwart wohl gelingen könne, in der Wiedergabe auch nur annähernd die delikate Feinheit der Zeichnung und die melodische Farbstimmung des Originals zu erreichen. Aber wahrlich jeder Zweifel wandelt sich in freudiges Erstaunen beim Anblick der farbenprangenden Blätter. Vor uns liegen die Reproduktionen von acht Engeln auf separaten Blättern in der Größe von 32 1/2 : 13 cm (die oberen vier eigneten sich weniger für Einzelwiedergabe, weil ihre Gestalten der Wölbung des Rahmens angeschmiegt, nicht aufrecht sind), ferner die der Madonna della Stella aus dem Museum von San Marco (Größe 33 : 13 3/4 cm).

Das Engellochester ist vielleicht unter allen Gebilden Fra Angelico's das engelhafteste. Das ist gemalte Himmelmusik, aber so gemalt, daß man sie hört, daß wunderbare Harmonien von ihr ausströmen und ans Herz klingen. Melodisch gestimmt sind die Farben der Gewandungen der Engel; melodisch das rhythmische Dahinschweben in ätherischem Tanze; melodisch die je mit dem Charakter der Instrumente (Posaunen, Geige, Zitter, Klarinette, Trommel, Tambourin) übereinstimmende Körperhaltung und graziose Bewegung; melodisch die Stimmungen, welche die Gesichter offenbaren. Diese Gesichter enthalten eine ganze Psychologie der Freude in all ihren zarten Abstufungen und starken Grundaccorden: die willenskräftige Freude, die sanfte Freude des Gefühls, die von Ehrfurcht gedämpfte, staunende Freude, die andächtig ernste, die stillselige, die laut jubelnde, die süß lächelnde Freude. Ein köstlicher Odem himmlischer Freude weht von diesen Engelsbildern aus, der auch den Unglücklichsten erquickend, auch den tiefsten Schmerz lösen mußte.

Die Reproduktion der Engel ist so fein, so ganz mit dem Geist Giesole's getränkt, so getreu seiner Technik, daß man sich kaum bewußt ist, bloß eine Reproduktion vor sich zu haben, daß man dem Werke

des Meisters selber gegenüberzustehen meint. H. und R. Knöfler, die Söhne des bekannten H. Knöfler in Wien, haben diese vollendeten Chromoxylographien gefertigt, welche viel wirksamer und zarter sind als die heutzutage meist üblichen Chromozinkographien und sich ganz besonders durch die Feinheit des Inkarnats und die unvergleichlich zarten Abstufungen der Farbtöne auszeichnen. Der Druck ist tadellos rein und sauber. Der Preis des einzelnen Kunstblattes beträgt 3 M. Daneben hat J. Schmidt's Verlag noch eine kleine Ausgabe von sechs Engeln zumal in Miniaturformat (12 : 7 cm) auf Goldgrund veranstaltet, die in elegantem Karton 2. M. 40 Pf. kostet.

Als Hauptbild und Mittelbild fügt sich sehr gut ein in den Cyclus der acht Engel das Blatt mit der Madonna della Stella von gleicher Größe und gleichem Preise, ebenfalls reproduziert von H. und R. Knöfler. Auch dieses Bild der Madonna in rosarothem Kleid und wallendem blauen Mantel, mit dem lieblichen Kind, das zärtlich sein Antlitz an die Wange der Mutter schmiegt, gehört zu Giesole's schönsten Gedanken und Darstellungen. Die Ausführung ist ebenso vollendet wie die der Engelsbilder.

Die vorgenannten Kunstblätter können von Julius Schmidt direkt oder durch Vermittlung jeder Buchhandlung bezogen werden. Das Hauptbild des Tabernakels, zu welchem die Engel gehören, hat der Verlag St. Norbertus in Wien (III Seidlgasse 8) herausgegeben: Die hoheitsvoll thronende Madonna, auf deren Fuß das heilige Kind steht, mit der einen Hand segnend, mit der andern die Weltkugel haltend. Die Beuroner Schule, deren Gesamtrichtung und Formgebung der Kunst Giesole's nahe steht, hat die großartige Komposition mit gewissenhafter Treue und vollstem Eingehen in Geist und Seele derselben kopiert und H. und R. Knöfler nach dieser Kopie die Chromoxylographie hergestellt. Der Preis des Blattes ohne Pappierrand (30 : 19 cm) beträgt nur 2 M. Die ganz vorzüglichen, von denselben Meistern nach Zeichnungen von Joh. Klein gefertigten xylographischen Chromoblätter desselben Verlags (Christus am Kreuz, Herz Jesu, Herz Maria, heilige Familie,

Tod des heiligen Joseph, St. Moxsius und Franziskus) können bei dieser Gelegenheit mit dem Anfügen wärmstens empfohlen werden, daß die Kunstdruckerei von St. Norbertus auch eine sehr reiche Auswahl einfacher und wohlfeiler Heiligenbilder in musterhafter Ausführung hergestellt hat; wir heben besonders hervor einen sehr schönen Kreuzweg von Professor Grünnes nach J. Klein gemalt, reproduziert von Knöfler (Preis 3 M.; billige Ausgabe 80 Pfg. in Chromolithographie).

Wenn Fiesole's herrliche Engel und Madonnen in den oben gerühmten, den höchsten künstlerischen Anforderungen voll entsprechenden Reproduktionen in unsere Häuser und Familien ihren Einzug halten würden, so wäre das im Interesse der Kunst wie im Interesse des christlichen Familienlebens außerordentlich zu begrüßen. Denn es ist kaum denkbar, daß dieselben nicht auf das tägliche Leben sofort verklärenden Einfluß üben würden. Für ein Hausaltärchen könnten diese Kunstblätter den schönsten Bildschmuck liefern. Eines jener Engelsbilder, in eine arme Familie gestiftet, würde sicher zur großen geistigen Wohltat, zum Vermittler reiner Freude, himmlischen Trostes, frommer Gedanken und Gebete.

J. Schmidt hat zu den genannten Kunstblättern auch stilvolle Rahmen in einfacherer und reicherer Ausführung herstellen lassen. Der Preis eines hübschen Holzrahmens ist, das Bild eingerechnet, 12 Frck. 50 Cts., der eines vergoldeten Tabernakels 33 Frck., der eines reich geschnitzten Tabernakels 40 Frck. —

Zur Ennetacher Altarfrage.

Durch den interessanten Artikel des Herrn Dr. Probst im „Archiv“ 1893 Nr. 1 aufmerksam gemacht erbat ich mir vom hochwürdigen Pfarreramt Ennetach die Ansichtsendung des betreffenden Brettstreifens mit der Inschrift. Herr Pfarrer Maier entsprach meinem Wunsch in der lebenswürdigsten Weise. Ich hoffe nun in den nächsten Tagen das Fragment mit unseren Bildern Nr. 81 ff. zusammenhalten und namentlich auch die Schriftcharaktere vergleichen zu können. Das Resultat dieser und weiterer Nachforschungen werde ich seiner Zeit mittheilen.

Sigmaringen, den 29. Januar 1893.

Dr. v. Lehner.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürllins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Bed.

(Fortsetzung statt Schluß.)

Auch zu Ennetach in der im Jahre 1491 neugebauten Pfarrkirche zu Unserer Lieben Frau und den Heiligen Kornelius und Cyprian¹⁾ mit ihrem interessanten, aus dem elften Jahrhundert stammenden, abgesondert stehenden Thurm soll sich nach fortlaufender Tradition (s. auch A. Schilling über „Ennetach“ im Corresp.-Bl. des „Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm-Ober-Schwaben“, I, 1876, S. 47) ein ausgezeichnetes Sürllinscher bemalter und mit einer Menge geschnitzter Figuren ausgeschmückter Flügelaltar bis in unser Jahrhundert herein befunden haben, welcher dem Blaubeurer Hochaltar nachgebildet gewesen sein soll. Das Schicksal dieses Kunstwerkes, beziehungsweise die Geschichte von dessen Entfernung ist zu drastisch, als daß sie übergangen werden könnte. Auf Grund eines Dekrets des kgl. kathol. Kirchenraths zu Stuttgart, das alle unpassenden Gegenstände binnen kürzester Frist aus den Kirchen hinwegzuräumen anordnete, wurde dieses Altarwerk als nicht mehr zeitgemäß in unserem aufgestellten Jahrhundert zu Anfang der 1830er Jahre abgebrochen und an einen Buchauer Israeliten (Vorger, Neuburger?) um einen Spottpreis verkauft. Ein geschnitztes Marienbild kam in die Bussentkirche, in der es sich noch befindet; ein schön geschnittener Christus auf dem Palmesel in Privathände nach dem benachbarten Städtchen Mengen. Zu diesem Altare sollen die jetzt im fürstlich hohenzollernschen Museum zu Sigmaringen befindlichen (in dem von Hofrat Dr. F. A. Lehner herausgegebenen Katalogwerke, Verzeichniß der Gemälde, 2. Aufl., Sigmaringen, Druck der Hofbuchhandlung von C. Tappen, 1883 S. 25—28, Nr. 81—86 genau beschriebenen und für Schaffnersche Arbeiten erklärten) je 2,05 m hohen, 1,48 m breiten, im Ganzen noch gut erhaltenen, theilweise restaurirten „vier Flügel eines Wandelaltars, das heißt eines Altars mit doppelten Thüren“ als gemalte Bestandtheile gehört haben und aus Ennetach zunächst nach Pfundendorf und von da aus in besagte Sammlung gelangt sein. Die Außenseiten der beiden äußeren Flügel (Nr. 81 und 82) bilden zusammen eine sehr figurenreiche Komposition, den Zug zum Kalvarienberg (Kreuztragung). Auf dem Saume des blauen Mantels Christi links unten zeigt sich der volle Name des Künstlers: Martin Schaffner. Die Innenseite des rechten äußeren

¹⁾ Baumeister dieser Kirche war wohl Albrecht Georg aus Stuttgart (1455 bis um 1500), dessen theilweise von einem Engel gehaltenes Wappen, ein von drei Sternen begleiteter Sparren (Sternewappen zc.) nach Alfr. Klemms „Würtb. Baumeister und Bildhauer“ (S. 105) dreifach in dieser Kirche, nämlich am östlichsten Schlußsteine im Chore, in der Sakristei und an einer Konsole der Nordwand des Chores dokumentirt erscheint.

Flügel birgt die Darstellung der Verkündigung Mariä, an welcher Rauch auf einer Kanne Schaffners unverdächtiges Monogramm, ein S. in M. verschlungen, entdeckt haben will, wovon indeß im Kataloge nichts steht. Die Außenseite des rechten inneren Flügels zeigt die Geburt Christi; die Außenseite des linken inneren Flügels die Beschneidung Christi; die Innenseite des linken äußeren Flügels enthält das Gemälde der Anbetung der hl. drei Könige. Die Bilder wurden schon im vierten Bericht des genannten Ulmer Vereines, 1846, S. 22 ff. von E. Rauch ausführlich beschrieben, welcher die Darstellungen sofort als Schaffnersche Arbeiten erkannt haben will, ohne übrigens in seinem Aufsatze des vollständig ausgeschriebenen Namens des Meisters zu erwähnen. Eisenmann hält sie (nach Lehners Katalogwert, S. 28 oben) „wohl für ein frühes Werk Schaffners unter direkter Einwirkung Holbeins d. Ä.“; und nach Scheibler (a. a. O.) befinden sich „von demselben Meister die vier großen Tafeln am Augsburger Dom an Säulen im Schiff“. (Letztere an den vier ersten Pfeilern des Mittelschiffes befindlichen, angeblich von einem Altar aus dem Kloster Weingarten stammenden Gemälde, nämlich das verschmähte Opfer des Joachim, Mariä Geburt und Opferung und Christi Beschneidung sind aber die ältesten dazwischen Werke Holbeins d. Ä.) Die Sigmaringer „Schaffner“ sind in der von Lehner im Jahre 1864 bei Ed. Ebner in Stuttgart veranstalteten Ausgabe von 50 der bedeutendsten Gemälde der Sigmaringer Sammlung unter Nr. 16—21 photographisch abgebildet und waren auch auf der anlässlich des Ulmer Münsterjubiläums im Jahre 1877 in Ulm arrangierten Gemäldeausstellung altschwäbischer Meister zu sehen. Einige neuere Besichtigter (so A. W., „Die Ulmer Malerschule am Ausgang des Mittelalters“ in „histor.-polit. Bl.“, 95. Bd., 8. Heft, S. 580) finden zwar in diesen Gemälden „eine von Schaffners späterer Weise ziemlich abweichende Art; doch dürften insbesondere die Madonnen auf Schaffner hinweisen.“ Wieder andere (so Max Bach im Ulmer Corr.-Bl. v. 1877, II., S. 53) halten die Malerei noch etwas roh und unbeholfen und die ganze Malweise sowohl in Farbe als Zeichnung kaum an Schaffner erinnernd.

Nach C. Schnaase's von Lübke-Eisenmann herausgegebener „Gesch. der bildenden Künste“ (VIII. 2. Abth., Stuttgart, Verlag von Ebner & Seubert, 1879, S. 438) zeigen die Sigmaringer Tafeln deutliche, ja überwiegende Einflüsse Holbeins d. Ä., welcher dieselben wohl über seinen von 1499 an währenden Aufenthalt in Ulm werde gefertigt haben!

Die Innenseiten der inneren Flügel haben gemusterten Goldgrund mit ausgeparten Räumen für sechs leider nicht mehr darin befindliche lebensgroße Holzstatuen. Wohin dieselben gekommen sein mögen, ob noch das eine oder andere Stück derselben irgendwo sich erhalten hat, müssen wir auch hier wieder fragen?! Im Sigmaringer Museum, welches zunächst hoffnungsvoll, aber vergebens nach Ennetacher Schnitzwerken durchgesehen wurde, findet sich nach dem gen. Katalogwerk keine einzige aus Ennetach stammende

Skulptur nachgewiesen;¹⁾ eine einzige bemalte, 1,36 m hohe, der oberdeutschen Schule angehörige Statue des hl. Sebastian in Lindenholz aus dem 15. Jahrhundert (der Heilige ist an einem Baumstamm gefesselt, nackt, nur die Lenden mit einem Tuch und ebenso das linke Bein mit dem hinten übergezogenen Mantel verhüllt), Nr. 6 im Vorraume könnte von dem Stoderischen Altarwerk herkommen. Dagegen findet sich eine ganze Reihe von Schnitzwerken aus der Ennetacher Kirche in der in der Lorenzkapelle zu Rottweil aufgestellten, seiner Zeit größtentheils durch den Kunstsammler und Sammler Joh. Georg Martin Durck (welcher gerade an diesem Orte eine Hauptausbeute, vielleicht auch an Bildertafeln gehalten zu haben scheint) zusammengebrachten Kunstsammlung nach deren Katalog, nämlich: Nr. 9. „Maria mit dem Christuskinde auf dem Arme, 2' 3" hoch; derjenigen Zeit angehörig, in welcher man von der typischen Darstellung Mariä mit dem auf ihrem Schoße thronenden, weltbeherrschenden Kinde immer mehr abging und rein menschliche Motive hervorgehoben wurden.“

Nr. 10. „Die hl. Ottilia, die als solche an den zwei Augen, die sie auf einem Buche trägt, erkannt wird. Diese deuten an, daß sie als Tochter des Herzogs Adalrich von Elsaß im Jahre 662 blind geboren wurde, durch die Taufe aber nicht das Geisteslicht, sondern auch das Augenlicht erlangte.“

Nr. 42. „St. Anna, 1' 15" hoch, sitzend mit den beiden Kindern auf den Armen.“

Nr. 96. „Der hl. Antonius, der Einsiedler, mit Buch, Glocke und Schwein zu seinen Füßen.“

Nr. 97. „Die hl. Katharina mit dem Schwerte, ihrem Martirerwerkzeug, 4' hoch, mit einem etwas breiten, aber ausdrucksvollen Gesichte, faltenreichem Gewand, war früher außerordentlich fein bemalt, was an Spuren zu bemerken war.“

Nr. 98. „Der hl. Jakobus, der älteste unter den Aposteln, wird gewöhnlich als ein ehrwürdiger Greis mit Hut (der aber hier fehlt), an dem eine Muschel befestigt ist, mit Stab und Kürbisflasche als Pilger wegen seiner Wanderungen dargestellt.“

Nr. 124. „Der hl. Erasmus, Bischof von Antiochia, 2' 6" hoch, trägt seine Eingeweide

¹⁾ In diesem Museum befindet sich aus Ennetach außer den Schaffner-Tafeln bloß sub Nr. 78 (S. 22 u. 23 des Kat.) ein durch Herrn v. Matenisch erworbenes oberdeutsches 0,68 m hohes, 0,435 m breites, die Geburt Christi darstellendes bemaltes Relief aus Papp- oder Teigmasse, jetzt in neuem vergoldeten Holzrahmen unter Glas. „Mitten im Vordergrund“ — so lautet der Beschrieb dieser Darstellung — „kniet Maria, das winzige Kindchen liegt auf einem umgeschlagenen Zipfel ihres Mantels und wird auf demselben von zwei Engeln gehalten, ein drittes Engelen steht anbetend dabei, links St. Joseph, der das Haupt entblößt und zum Kinde niederschaut. Im Hintergrunde rechts zwei herbeikomende Frauen, links der Stall mit Ochsen und Esel, auf den Bergen im Hintergrunde Hirten mit Herden. Oben in den Wolken Engels-glorie.“

an einem Stabe, weil er nach der Legende unter Maximian nach schweren Martern endlich dadurch getödtet wurde, daß ihm die Eingeweide aus dem Leibe gewunden wurden.“ — Ob das eine oder andere Stück aller dieser aus Ennetach stammenden Statuen etwa zu dem obenbeschriebenen Triptychon oder zu einem andern Ennetacher Altar gehörte, läßt sich nicht sagen, da man die Zusammenfügung der früheren Altäre in der Ennetacher Kirche nicht mehr kennt. An sich wäre ein Zusammenarbeiten von Syrlin dem Jüngeren als Bildschnitzer und Schaffner als Maler ganz gut möglich, da des ersteren künstlerisches Wirken in die Zeit von etwa 1475–1521, das des letzteren in die Jahre 1499–1535 fällt.

Nach Schilling (a. a. O.) wird aber hinter dem jetzigen Hochaltare noch der 3,15 m lange Streifen einer Tafel (wahrscheinlich eines Madonnenaltars) aufbewahrt, der den Namen Jörg Stöcker Maler in Ulm mit der Jahreszahl 1496 und noch auf blauem Grund die Namen der beiden Schutzheiligen Cyprian und Kornelius sowie des hl. Sebastian und Nikolaus (Raumlänge für jede Statue 0,58 m) in Goldschrift, in der Mitte die auf die frühere Existenz einer Muttergottesstatue hinweisenden Anfangsworte des Hymnus: *Salve Regina, mater misericordiae* etc. (Raumlänge 0,84 m) trägt; und müßte demnach, wie auch Schilling anzunehmen scheint, noch ein zweiter altdeutscher Altar in der Ennetacher Kirche aufgestellt gewesen sein, worüber sich ein — uns gerade noch während der Drucklegung dieser Abhandlung zu Gesicht kommender — Aufsatz „über Jörg Stöcker und den Altar von Ennetach“ in Nr. 1 dieser Zeitschrift S. 9 u. 10 verbreitet. (Fortf. folgt.)

Literatur.

Der Marienaltar der Herrgottskirche zu Greglingen a. d. Tauber. Ein Originaldoppelblatt und drei Blätter in Großfolio. Erläutert von Professor Dr. Wilh. v. Lübke. Aufgenommen und Selbstverlag von H. Schuler, Hofphotograph. Heilbronn 1893. Preis 12 M.

Dieses hervorragende Werk altdeutscher Plastik wird in den beiden Monographien über Till Riemenschneider von C. Streit und A. Weber, sowie auch von Lübke unbedenklich dem genannten Meister zugeschrieben, während Bode es einem älteren zuweisen zu müssen glaubt, der vielleicht Riemenschneiders Lehrer gewesen wäre. Bode's Gründe scheinen auch mir nicht zureichend zu sein. Die Verschiedenheiten des Werkes von andern Riemenschneiderschen Arbeiten sind keine wesentlichen und lassen sich durch zeitliche Intervalle erklären. Die Eigenart des Meisters hat diesen Skulpturen ihren Charakter aufgeprägt und seine künstlerischen Vorzüge adeln dieselben, ganz besonders seine seelentiefe, ernste, gedankenvolle und herzgewarme Erfassung der heiligen Thematik, von welcher vor allem die große Mittelgruppe, die Darstellung der Himmelfahrt Mariä, Zeugniß ablegt.

Hofphotograph Schuler bietet in dem obigen Werke die erste vollgenügende Abbildung des Meisterwerkes. Wie hoch sie sich über frühere erhebt, zeigt ein vergleichender Blick auf sie und etwa den Lichtdruck im Münzenbergerschen Werke. Das Werk in seiner ganzen Höhe photographisch aufzunehmen, war überhaupt bisher noch nicht gelungen, weßwegen auf den Reproduktionen der obere Theil regelmäßig fehlt. Ein Durchzugsbalken, welcher vor dem Altar den Raum durchschneidet, sowie die Aufstellung des Altars in der schlechtbeleuchteten Mitte des Schiffsraumes bereitet der Aufnahme fast unüberwindliche Schwierigkeiten. Und doch ist es Schuler gelungen, diese Hindernisse zu besiegen und eine Aufnahme herzustellen, welche das Ganze bietet, das Oberste mit gleicher Schärfe wie das Unterste. Das Hauptblatt zeigt den ganzen Altar in $\frac{1}{18}$ der natürlichen Größe (48 : 78 cm Bildgröße). Eine zweite Tafel gibt auch die Mensa noch bei; eine dritte bringt die Gruppen der Apostel in größerem Maßstab. Kein Charakterzug geht hier verloren, selbst die besonders feine, fast filigranartige Ornamentik des Schreins kommt zu bester Wirkung. Die Relieftafeln der Flügel sind auf dem Gesamtbild so deutlich zu sehen, daß Spezialaufnahmen nicht nöthig waren, um so weniger, als sie hinter den Hauptskulpturen an künstlerischer Vollendung zurückstehen und nicht von des Meisters eigener Hand sind. Freunden christlicher Kunst wird diese Bergegenwärtigung des schönen Werkes sehr willkommen sein. Wir bemerken noch, daß auch ein Bild der interessanten Greglinger Pargottskirche beigegeben ist, und daß auch drei Kabinettbilder (à 1 Blatt) mit der Ansicht der Kirche und des Altars von Hrn. Schuler bezogen werden können. Herr Schuler hat bekanntlich schon durch seine Aufnahmen des Hochaltars der Kilianuskirche in Heilbronn und der Stilskirche zu Wimpfen sich einen Namen gemacht. Es ist zu wünschen, daß er jene Unterstützung finde, welche ihn zu weiteren derartigen Unternehmungen ermutigt.

Antonj Waterloo. Verzeichniß seiner radirten Blätter, beschrieben von Professor J. C. Wessely. Hamburg, Händke und Lehmann, 1891. 61 S. Preis 3 M.

Der oben genannte Künstler, geb. Ende des 16. oder Anfangs des 17. Jahrh., gestorben wahrscheinlich 1660, war ein berühmter holländischer Radirer und Landschaftsmaler. Der Verf. gibt ein sehr genaues Verzeichniß aller seiner Radirungen mit einläßlicher Beschreibung, mit Beifügung der verschiedenen Zustände der Platten und Drucke in Folge von Retouchierungen und Ueberarbeitungen. Unter den 136 Nummern sind nur sechs, welche sich mit biblischen, und zwar alttestamentlichen Gegenständen befassen, bezw. dieselben in das Landschaftsbild einfügen.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Die Wandgemälde der Kirche von Burgfelden.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 4.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlegung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Eine neue Gesellschaft für christliche Kunst.

Die Pflege der wahren Kunst ist von hoher Bedeutung. Zu allen Zeiten hat die Kunst einen großen Einfluß auf die Geistesrichtung nicht bloß der Gebildeten, sondern auch der breiten Schichten des Volkes ausgeübt.

Gerade heutzutage spielt die Kunst eine große Rolle; für ihre Popularisirung wird mit Staatsgeldern und reichen Privatmitteln gearbeitet in Ausstellungen, Kunstvereinen, Kunstzeitschriften.

Leider haben wir auf dem Gebiete der christlichen und besonders der kirchlichen Kunst unverkennbare Uebelstände zu beklagen. Die gegenwärtigen Verhältnisse machen es dank der Entfremdung zwischen dem bestellenden Kunstfreunde und dem ausübenden Künstler letzterem selten möglich, seine volle Kraft in den Dienst der christlichen Ideen zu stellen. Die Werthschätzung des Originalwerkes ist nicht so allgemein verbreitet, wie es der Freund christlicher Kunst wünschen muß. Die bestellenden Kunstfreunde laufen nur zu häufig Gefahr, statt eines Kunstwerkes handwerksmäßige Schablonenarbeit zu erhalten.

Bereits seit mehreren Jahren haben die deutschen Katholikenversammlungen auf diese Schäden und auf die Nothwendigkeit ihrer Beseitigung hingewiesen. In der Ueberzeugung, daß nur ein geschlossenes Vorgehen zu einem erspriesslichen Ziele führt, wurde durch die Generalversammlung der Katholiken Deutschlands zu Mainz 1892 ein Comité ernannt, welches die Vorarbeiten zur Gründung einer deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in die Hand nehmen sollte. Dieses Comité fand von allen Seiten das wärmste Entgegenkommen. Schon am 4. Januar 1893

tuten und die Konstituierung der Gesellschaft in Gegenwart zahlreicher katholischer Kunstfreunde und christlicher Künstler Deutschlands in München stattfinden.

Die Gesellschaft macht es sich zur Aufgabe, den Kunstsinne zu fördern, den direkten Verkehr zwischen Künstler und Kunstfreund zu pflegen, den Gefahren unkünstlerischer oder unkirchlicher Einflüsse zu begegnen und den christlich gesinnten Künstlern die Möglichkeit eines engeren Anschlusses an einander zum Zwecke gegenseitiger Anregung und gemeinsamer Verfolgung ihrer Bestrebungen zu verleihen. Die Mittel, durch welche sie diese Aufgabe zu erfüllen sucht, sind in den folgenden Statuten kenntlich gemacht.

§ 1. Die deutsche Gesellschaft für Pflege der christlichen Kunst hat den Zweck, einen Mittelpunkt zu bilden für alle diejenigen Künstler und Kunstfreunde, welche gewillt sind, die selbständig schaffende Kunst im christlichen Sinne zu pflegen und in weitere Kreise Interesse und Verständniß für dieselbe zu tragen.

§ 2. Mitglied kann werden, wer sich mit den Zwecken der Gesellschaft einverstanden erklärt und einen Jahresbeitrag von 10 Mark entrichtet.¹⁾ — Die Mitgliedschaft kann auf Lebensdauer erworben werden durch einen einmaligen Beitrag von 250 Mark.

Die Mitgliedschaft erlischt, wenn jemand seinen Austritt erklärt oder seinen Jahresbeitrag nicht bezahlt.

§ 3. Außerdem kann Personen, welche sich um die Gesellschaft verdient gemacht haben, auf Antrag des Vorstandes durch Beschluß der Generalversammlung die Ehrenmitgliedschaft verliehen werden.

§ 4. Jedes Jahr findet eine Generalversammlung statt, an welcher alle Mitglieder stimmberechtigt theilnehmen können; außerdem kann auf Vorstandsbeschluß eine außerordentliche Generalversammlung berufen werden. — Die Generalversammlung hat die Befugniß, Statutenänderungen vorzunehmen; eine solche gilt als beschloffen, wenn zwei Drittel der anwesenden Mitglieder dafür gestimmt haben.

¹⁾ Der Beitrag soll bis 1. Juni bezahlt sein.

§ 5. Die Geschäfte der Gesellschaft leitet eine aus 18 Mitgliedern bestehende Vorstandschafft, welche von der Generalversammlung gewählt wird. Ein Drittel der Vorstandschafft besteht aus Künstlern, zwei Drittel aus Kunstfreunden, unter denen mindestens drei Geistliche sein sollen.

Jedes Jahr scheiden jene sechs Mitglieder (vier Kunstfreunde und zwei Künstler) aus dem Vorstand aus, welche drei Jahre im Vorstand waren, und es findet eine Ergänzungswahl statt nach Vorschlag des Gesamtvorstandes. (Nach Ablauf des ersten und zweiten Jahres des Bestandes der Gesellschaft werden die Ausscheidenden ausgelost.)

Die Vorstandschafft wählt aus ihrer Mitte durch absolute Stimmenmehrheit auf drei Jahre die beiden Präsidenten, von denen nur der zweite Künstler ist. Ebenso wählt der Vorstand aus seiner Mitte zwei Schriftführer und einen Kassier.

§ 6. Obliegenheiten des Vorstandes sind: 1. die Förderung der Bestrebungen der Gesellschaft durch Wahrnehmung aller ihrer Interessen; 2. die Leitung der laufenden Geschäfte; 3. Veranstaltung von Ausstellungen; 4. Entscheidung über die Verwendung der Gesellschaftsmittel.

§ 7. Der I. Präsident nimmt die Annendungen entgegen und bestimmt im Verein mit dem Vorstand den Ort und die Zeit der jährlichen Generalversammlungen.

§ 8. Die Schriftführer haben die laufenden schriftlichen Arbeiten zu erledigen.

§ 9. Der Kassier verwaltet die Kasse, nimmt die Jahresbeiträge in Empfang und hat jährlich zwei von der Generalversammlung gewählten Revisoren Rechnung abzulegen.

§ 10. Die Gesellschaft gibt eine Mappe heraus, welche Bervielfältigungen von Werken der Mitglieder bietet. Dieselbe erscheint vorläufig halbjährlich und enthält mindestens je drei Vollblätter, je 4—6 Illustrationen auf einem Blatt und einen kurzen, erläuternden Text. Die Mitglieder erhalten dieselbe gratis.

§ 11. Alljährlich wird eine aus acht Mitgliedern bestehende Jury gewählt, und zwar durch die Künstler der Gesellschaft aus ihrer Mitte zwei Architekten, zwei Bildhauer, zwei Maler, und durch die Vorstandschafft zwei Kunstfreunde. Ein aus der Mitte der Jury gewählter Künstler führt den Vorsitz und entscheidet bei Stimmengleichheit. Die Jury hat das Recht, einen Redakteur für den Text beizuziehen.

§ 12. Der Jury obliegt die Aufgabe: 1. über Zulassung zu den den Künstlern vorbehaltenen Rechten und Pflichten die Entscheidung zu treffen; 2. zu bestimmen, welche Kunstwerke in die Mappe aufgenommen werden sollen; 3. bei Ausstellungen über die Aufnahme der Kunstwerke zu entscheiden; 4. über alle die Gesellschaft berührenden, rein künstlerischen Fragen Beschluß zu fassen.

Hat der I. Präsident Bedenken gegen die Aufnahme eines Kunstwerkes in die Mappe, so kann er, falls seine Bedenken sich nicht auf die künstlerische Seite beziehen, ein vorläufiges Veto einlegen und die Sache zur definitiven Entscheidung an den Vorstand bringen.

§ 13. Als Künstler im Sinne der §§ 1, 5 und 11 gelten jene, welche sich durch selbständige künstlerische Arbeiten betätigt haben. Sie müssen

von einem der Gesellschaft angehörigen Künstler der Jury vorgeschlagen werden, die Jury hat die Eingabe zu prüfen und darüber endgültig zu entscheiden.

§ 14. Das Gesellschaftsvermögen wird verwendet: 1. für die laufenden Ausgaben; 2. für die Mappe; 3. zur Anregung und Förderung von monumentalen Werken christlicher Kunst; 4. für eventuelle Ausstellungen, thunlichst mit Verlosungen; 5. zu außerordentlicher Förderung christlichen Kunstlebens.

Auf das in Vorstehendem genügend charakterisirte, weitgreifende Unternehmen zur Förderung der christlichen Kunst in Deutschland möchten wir anmit die Aufmerksamkeit aller Mitglieder unseres Diözesankunstvereins und aller Leser des „Archivs“ hinlenken. Es ist keine Frage, daß dasselbe, in richtige Bahnen geleitet und unterstützt und getragen durch das Mitwirken aller beteiligten Kreise, zum Blühen und Gedeihen der christlichen Kunst in Deutschland viel wird beitragen können. Daß diese richtigen Geleise hier gefunden und unentwegt eingehalten werden, wird die Sorge und das Bestreben der Vorstandschafft sein, welcher man mit Vertrauen entgegenkommen möge. Dieselbe besteht aus sechs Künstlern und zwölf Kunstfreunden unter dem Präsidium des Reichsraths- und Universitätsprofessors Freiherrn von Hertling in München. Wir werden in diesem Blatt über die Thätigkeit der neuen Gesellschaft laufenden Bericht erstatten. Einstweilen richten wir an alle Künstler und Kunstfreunde die inständige Bitte, sich der Gesellschaft anzuschließen, und fügen bei, daß die Beitrittserklärungen an Herrn Hofstiftsvikar Staudhamer in München (Promenadeplatz 3) zu richten sind.

Ein übertünchtes Gemälde Martin Schaffners in der ehemaligen Klosterkirche zu Wettenhausen.

Von Archivar Dr. A. Schröder in Augsburg.

Daß Martin Schaffner von dem Auguster Chorherren-Kloster Wettenhausen (Bez.-A. Günzburg) wiederholt Aufträge erhielt, ist eine bekannte Thatsache; verdanken ja doch vier der schönsten Bilder, die Schaffners Pinsel schuf, dem Kunstsinne des Prälaten Ulrich von Wettenhausen ihre Entstehung (jetzt in der alten Pinakothek zu München Nr. 214—217). Dagegen wird ein von Schaffner im Jahre 1532

für dieselbe Klosterkirche ausgeführtes Freskogemälde bei den neueren Kunsthistorikern meist übergangen, vermuthlich deshalb, weil dasselbe später im Zeitalter des Barockstils mit Lünche überzogen und unter Stuccatur begraben wurde.

Eine ausführlichere Nachricht von diesem Fresko findet sich meines Wissens nur bei A. Weyermann.¹⁾ Diese in Einzelheiten zu berichtigen und zu ergänzen und dadurch auf das Werk aufmerksam zu machen, ist der Zweck dieser Zeilen.

Im 3. Band der handschriftlichen Geschichte des Klosters Wettenhausen²⁾ berichtet der Klosterannalist P. Franz Petrus — den Freunden der Kirchen- und Klostergeschichte Deutschlands bekannt durch seine *Suevia ecclesiastica* und seine *Germania Canonico-Augustiniana* —, daß Propst Georg von Wettenhausen im ersten Jahre seiner Regierung, 1532, durch Martin Schaffner eine Darstellung der Gründung des Klosters an die Wand des Chores in der alten Kirche habe malen lassen mit der Unterschrift: „Durch die wolgeborenen Graufen von Roggenstein vnd ir Mutter Frau Gertrawt, Graff Conrat ein Ritter vnd Grauff Bernhâr seinen Bruder ist diß gegenwärtig Gottshauß gestiftt. Als man nach Christi vnsers Seligmachers Geburt zalt neunhundert vnd zway vnd achtzig Jar. Denen Gott gnädig sein wolle.“ Dieses Gemälde habe unversehrt und wohl erhalten (*integra et illaesa*) eine von allen bewunderte Zierde der Kirche gebildet bis zum Jahre 1673, dann sei es aus Anlaß der Renovation von Kirche und Chor übertüncht und so den Blicken entzogen worden (*albedine super inducta omnino fuit revelata*; mit *albedo* könnte auch eine Gypsmaße bezeichnet sein); doch habe sich im Kloster eine Kopie davon erhalten. Diese Kopie wurde, wie der Klosterarchivar P. Werner Gall berichtet,³⁾ im Jahre

1790 im Kapitelsaale aufbewahrt. Derselbe Schriftsteller bezeichnet in seinem „Historisch-diplomatischen Unterricht von der Immediatât des Reichsstiftes Wettenhausen“¹⁾ die rechte Wand des Chores als jene, welche das Freskogemälde trug. Doch ist diese Angabe nicht ganz zuverlässig, da W. Gall keine anderen Vorlagen über dies Bild gehabt zu haben scheint, als die Mittheilungen des Franz Petrus; dieser spricht sich aber nicht darüber aus, auf welcher Seite des Chores die Darstellung angebracht war; überdies leidet der Bericht Galls auch sonst an Ungenauigkeiten und Flüchtigkeiten.

Die Kopie nun hat sich bis auf unsere Tage erhalten und befindet sich im (jetzigen Dominikanerinnen-) Kloster Wettenhausen. Sie ist auf Leinwand gemalt und ohne Zweifel in bedeutend verkleinertem Maßstabe ausgeführt. Die Maße der Kopie sind 1,18 m Breite, 1,155 m Höhe, wovon auf die bildliche Darstellung, die gemalte architektonische Umrahmung abgerechnet, entfällt $0,84 \times 0,61$ m. Der Vorwurf ist der oben angegebene (nicht Scenen aus dem Leben Mariâ, wie Weyermann sagt). Gertrud, welche von der Wettenhauser Klostertradition als Gräfin von Roggenstein bezeichnet wird, kniet mit reichen Gewändern bekleidet, Kirche und Kloster mit Hilfe eines Engelnabens auf den Händen tragend, vor der Mutter Gottes (sie und den hl. Georg verehrte man im Kloster und in der Kirche als Patrone). Zur Linken der Gräfin steht der eine ihrer Söhne, die Hände ausbreitend, mit der Geberde der rückhaltlosen Hingabe. Hinter den beiden kniet der zweite Graf, welcher die Hände lose faltet.²⁾ Der Propst des Klosters, in der linken Ecke des Bildes in knieender Stellung, hält mit beiden Händen ein Gebetbuch vor

¹⁾ Neue hist.-biogr.-artift. Nachrichten von Gelehrten und Künstlern aus der vormaligen Reichsstadt Ulm II, Ulm 1829, S. 464. Grüneisen und Rauch, Ulms Kunstleben im M.-A. lag mir nicht vor.

²⁾ Annal. Wettenhus. P. II tom. 1 p. 221 sq. nach der alten Paginirung; dieser Band ist im Jahr 1688 geschrieben; er befindet sich im Rgl. allg. Reichsarchiv in München.

³⁾ Ann. Wett. P. IV p. 166. (Dieser Band befindet sich in der Stadtbibliothek zu Augsburg.)

¹⁾ Abschriften dieses ebenfalls nur handschriftlich überlieferten Werkes (1782) in mehreren Archiven; auch mir liegt nur eine Abschrift vor. Das Original befindet sich vermuthlich im Rgl. Kreisarchive zu Neuburg a. D.

²⁾ Weyermann behauptet, daß das Bildniß des Malers sich auf der Darstellung finde; da die Kopie keine anderen, als die im Texte genannten Figuren zeigt, so mußte sich Schaffner in einem der beiden Grafen zur Darstellung gebracht haben, was ich mangels eines Bildnisses Schaffners nicht festzustellen vermag.

sich hin. Der eine der Grafen hat das (frei behandelte) Wappen der Markgrafschaft Burgau¹⁾ zu Füßen, die Gräfin Gertraud das angeblich Roggensteinsche Wappen; dieses letztere erscheint noch zweimal, von schwebenden Engeln getragen und war auch Klosterwappen. Maria sitzt, das göttliche Kind auf dem Schoße haltend, auf einem Throne, hinter welchem Engel einen Teppich ausbreiten; über dieser Gruppe sieht man drei Engelknaben herankommen mit einer Krone, welche sie der Mutter Gottes aufs Haupt zu setzen im Begriffe sind, zum Sinnbilde, daß durch die Stiftung dieses Klosters ihr ein neuer Mittelpunkt der Verehrung geschaffen werde. Den Hintergrund bildet eine Landschaft, in welcher die Burg Roggenstein sichtbar wird. Die ganze bildliche Darstellung ist von einer in reichem Renaissancestil gehaltenen Umrahmung eingefasst, welche von zwei Säulen getragen wird; auf dem Sockel der linken Säule findet sich zwischen den Jahreszahlen 15 . 32 das bekannte Monogramm Schaffners, an der entsprechenden Stelle gegenüber zwischen den Zahlen 16 . 73 das Monogramm

F
—K welches den Maler der Kopie bezeichnet.

Da im Laufe dieses Jahres von Staats wegen eine Restauration der Wettenhausener Kirche vorgenommen wird, so ist nicht zu zweifeln, daß dem Werke Schaffners gebührende Aufmerksamkeit zugewendet werden wird. Vielleicht gelingt es den umsichtigen Bemühungen der die Restauration leitenden Baubeamten, ein Kunstwerk wieder bloßzulegen, welches die interessante Kirche um einen kostbaren Schatz bereichern würde.

Im Anschluß an dieses unzweifelhaft echte Werk M. Schaffners dürfte es angezeigt erscheinen, über eine andere den genannten Maler betreffende Tradition zu berichten, welche uns gleichfalls durch die Wettenhausenschen Quellen vermittelt wird, aber noch sehr der Bestätigung durch anderweitige Zeugnisse bedarf. Martin Schaffner wäre nämlich nach den Annales Wettenu. auch Bildhauer gewesen und hätte, so berichtet Franz Petrus, im Jahre 1514

mehrere Skulpturen, Delbergsscenen darstellend, für das Kloster gefertigt.¹⁾ Was nun diese Nachricht, abgesehen davon, daß meines Wissens eine bildhauerische Thätigkeit Schaffners anderweitig nicht bezeugt ist, zum vorhinein etwas verdächtig erscheinen läßt, ist der Umstand, daß der Name „Martin Schaffner“ in den „Annalen“ auf einer Rasur steht; doch ist er von derselben Hand und in demselben Zuge geschrieben. Werner Gall spricht demselben Meister noch zwei weitere Skulpturen zu, Darstellungen der Geburt Christi und der Anbetung der Weisen.²⁾ Von all diesen Werken hat sich in Wettenhausen nichts mehr erhalten, weshalb die betreffenden Nachrichten auf ihre Glaubwürdigkeit schwer zu prüfen sind. Der Umstand allein, daß Werner Gall von Skulpturen Schaffners berichtet, von welchen Fr. Petrus 100 Jahre früher noch nichts zu wissen scheint, reicht nicht aus, die Notizen als unglaubwürdig zu verwerten, da Werner Gall das Klosterarchiv einer sehr gründlichen Durchsicht und vollständigen Neuordnung unterzog und möglicher Weise Rechnungen oder Briefe oder Tagebücher ans Licht gezogen haben kann, welche Petrus entgangen waren; auffällig bleibt auch dann noch der Mangel einer Datirung der von W. Gall dem Schaffner zugeschriebenen Werke.

Indeß das Dunkel dürfte sich zerstreuen angesichts einer Nachricht über eine andere angeblich Schaffnersche Skulptur. An der angeführten Stelle erwähnt nämlich W. Gall auch, daß Schaffner in primo statim saeculi decimi sexti exordio universam hierarchiam coelestem in ara beatissimae virginis nostrae visendam . . . ex opere sculptili rara arte confecit. Die hier genannte Skulptur ist unzweifelhaft identisch mit jenem Bilde, welches heute noch den „Rosenkranzaltar“ in der Pfarrkirche zu Wettenhausen ziert; dieses aber auch nur der nachweisbar frühesten Zeit der Wirksamkeit Schaffners zuzuschreiben, wird man wohl die größten Bedenken tragen müssen. Der Charakter des Werkes ist durchaus spätgotisch und läßt noch keinen Einfluß der Renaissance erkennen. Auch zeigt das Bild nicht die

¹⁾ Die „Grafen von Roggenstein“ galten in der Wettenhäuser Tradition als Stammhaus der Grafen von Berg, welche historisch nachweisbar die Markgrafschaft Burgau innehatten.

¹⁾ Ann. Wett. P. II t. 1 p. 118.

²⁾ ib. P. IV p. 166.

Charakteristische Art der Formengebung, wie sie den Figuren in den Gemälden Schaffners eigen ist. Doch darüber mögen genaue Kenner der Art Schaffners ihr kompetentes Urtheil sprechen. Jedenfalls steht und fällt mit demselben die Tradition des Klosters Wettenhausen über die bildhauerische Thätigkeit Schaffners überhaupt.

Ueber den Ulmer Meister Hans Multscher.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Wieder schickt sich ein Ulmer Meister des 15. Jahrhunderts an, aus der bisherigen Umhüllung hervorzutreten: Hans Multscher, Bildhauer und Maler, geboren in Reichenhofen, N. Leutkirch, gestorben 1467 in Ulm.

Schon im Jahre 1884 hatte Herr C. Fischenaler in der Zeitschrift des „Ferdinandum“ zu Innsbruck die Reste eines Altars in Sterzing in Tyrol beschrieben, als dessen Urheber ein Hans Multscher und als Zeit der Aufstellung sich der Zeitraum 1456 bis 1458 ergaben. Dieser Name und die Werke fanden alsbald in den neuesten Werken über Kunstgeschichte Aufnahme und Würdigung; aber es wurde präsumirt, daß dieser Meister aus Innsbruck stamme. Herr Fischenaler aber sah sich durch einige Einträge in den alten Rechnungen von Sterzing über Bezahlung an Ulmer Kaufleute und Fuhrleute veranlaßt, in dieser Richtung weitere Nachforschungen anzustellen. Das Resultat, das in der Zeitschrift des „Ferdinandum“ 1892 von ihm mitgetheilt wird, ist ganz befriedigend. Herr Stadtbibliothekar C. F. Müller in Ulm konnte ihm den Aufschluß geben, daß Hans Multscher, Bildhauer, im Jahr 1427 in Ulm als Bürger aufgenommen wurde, daß derselbe 1433 die noch erhaltene Skulptur mit Inschrift im Münster fertigte u. 1467 daselbst starb.

Das wird genügend sein, um die Provenienz der Sterzinger Skulpturen und Gemälde zu sichern. Der Fund hat aber offenbar eine namhafte Tragweite.

Die Kunsthistoriker (Janitschek, Lübke etc.) fanden schon bisher, daß in Tyrol italienische und oberdeutsche (schwäbische) Einflüsse sich kreuzen, aber sie straukelten an dem Umstande, daß die Tyroler Werke frühzeitiger waren als die bis dahin bekannten schwäbischen Meister. Nun aber ist ein auch der Zeit nach gut übereinstimmendes Bindeglied in dem Meister Multscher gefunden.

Dieser Meister ist aber offenbar, nachdem nun Werke desselben festgestellt sind, geeignet, eine bedeutende Lücke in der bisherigen Kunstgeschichte von Ulm selbst auszufüllen.

Bisher standen Sürlin und Schühlein ganz unvorbereitet und unvermittelt da. Der Meister Hans Multscher dürfte sich wohl als die Vorstufe offenbaren, von der aus, direkt oder indirekt, diese Meister sich emporgearbeitet haben.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürlins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Bed.

(Fortsetzung.)

Der Name dieses Malers Stoder — ein alter Bürgername (Stocharius, Stokerius, Stocher, Stokker etc., lateinisch truncus) in Ulm, welcher nach dem Ulmer Urkundenbuche (S. 73 sub Nr. 56) erstmals schon im Jahre 1244 (wenn nicht bereits 1237) mit Fridericus Stocharius als Zeuge in einem Gutsverfaufe der Ritter Ulrich von Pfäffingen an das Heiliggeistspital vorkommt und später um das Jahr 1388 einen Kirchenpfleger und Goldschmied Claus St., um das Jahr 1468 einen Goldschmied Stoffel (Vater) und Felix (Sohn) Stoder stellte — wird in neuerer Zeit erstmals wieder in den im Jahr 1798 (zu Ulm bei Wagner) erschienenen „Nachrichten von Ulmischen Künstlern etc.“ von Albr. Weyermann (I, S. 487) und nach diesen dann später auch von anderen, so in der „Geschichte der Stadt Ulm“ von Gg. Fischer (Ulm, 1863, Druck und Verlag von P. Geyß, S. 237 u. 238), erwähnt, wo es über ihn auf Grund einer alten Handschrift heißt: „Etlche Amtleute oder Diener des Grafen Endrissen von Sonnenberg haben einer Tafel wegen, die der Graf malen zu lassen vorgehabt hatte, so viel mit ihm geredt, daß er ihnen ein Muster oder Biser behändigt hätte. Nun bitte er den Grafen, ihn dieses Wer machen zu lassen, weil er allen Fleiß antehren werde, daß er sich vor dem Grafen und dem gemeinen Mann Lob und Dank erholen werde. Montag nach Sct. Jörgentag 1491“ (vielleicht die Aufstellung des Altars?). Und weiter: „Jörg Stoder hatte in die Kirche zu Eisingen eine Tafel oder Werk gemacht, woran ihm die Heiligenpfleger noch 80 fl. schuldig geblieben waren. Er bittet daher eine Annahmung bei Wilhelm von Stozingen. Freitag nach Oßwald 1495.“¹⁾ Danach ist die Schaffenszeit des Stoder (von 1469) bis 1495 bestimmt, und müßte z. B. der früher in der Grustkapelle, jetzt am ersten Pfeiler links der Pfarrkirche von Oberstadion befindliche Altar vom Jahr 1520 durch einen andern Stoder (vielleicht einen Sohn oder Verwandten des Jörg St.)

¹⁾ Diese Nachricht hat Laßberg nach von Donaueschingen eingezogener Erkundigung in Ennetach selbst an Ort und Stelle (am Samstag nach Maria Geburt 1826) und höchst wahrscheinlich von der Inschrift an dem noch vorhandenen Tafelresten erhoben, also nicht etwa aus einem alten Codex u. dgl.!

²⁾ Jäger führt in seinem „Ulm im Mittelalter etc.“ (S. 584) einen Maler Jörg Stoder aus dem Jahre 1508 auf.

gefertigt worden sein; unter den Angehörigen der Künstlerkonfraternität zu Sct. Lukas in den Wengen zu Ulm findet sich der Name Stoder überhaupt nicht. Daß nun dieser Jörg Stoder einen Altar nach Ennetach in die Pfarrkirche geliefert, beziehungsweise gemalt hat, ist nach dem noch vorhandenen bezeichneten Rest, der Weyermannschen Notiz zc. nicht zu bezweifeln; es ist aber dabei festzuhalten, daß Stoder Maler und nicht Bildschnitzer war und daß die — zumal so bedeutenden und vielen — Schnitzereibestandtheile dieses Altares durch einen andern, vielleicht gerade durch Sürlin d. J. — was ja der Zeit nach ganz gut sein könnte — gefertigt worden sein müssen; die Beschaffung des Schnitzwerkes, einschließlich von dessen Bemalung, war für gewöhnlich nicht zugleich auch dem Maler übertragen. Es fragt sich nun weiter, wie sich dieser sicher nachgewiesene, durch Stoder gemalte Altar zu dem angeblich Sürlinschen Altar verhält, bzw. ob nicht bis jetzt letzterer mit dem ersteren einfach verwechselt worden ist, und ob bloß ein Altarwerk der Art, oder ob in der That zwei altdeutsche Altäre vorhanden waren. Für die ehemalige Existenz eines Sürlinschen Altares in Ennetach spricht eine zäh und hartnäckig festgehaltene Tradition, welche im allgemeinen durch die festgestellte Thätigkeit des Meisters daselbst in den Jahren 1506 und 1509, sowie durch das einstige Vorhandensein zahlreicher Schnitzwerke in diesem Tempel unterstützt wird. Man könnte nun, wie bereits angedeutet, zu der Annahme versucht sein, beide Künstler haben mit einander den Altar in der Ennetacher Kirche fertiggestellt und sich in die Arbeit, Sürlin d. J. als Bildschnitzer, Stoder als Maler, getheilt. Diese Conjectur ist aber nicht haltbar, wenn man, was freilich auch nicht wieder über alle Zweifel feststeht, die obbeschriebenen Sigmaringer Bildertafeln als ehemalige Bestandtheile des Ennetacher Altarwerkes annimmt, denn dieselben können nicht das Werk Stoders sein, sind vielmehr nach dem Ausspruch bewährter Autoritäten, sowie auch laut unverdächtigem Monogramm und Namenszeichen Arbeiten Mart. Schaffners, und wird man jedenfalls vor Allem die Neuzerung der Museumsleitung und des genannten Kunstverständigen, namentlich auch in der Richtung auf die Echtheit von Monogramm und Zeichen (und ob der in Ennetach noch aufbewahrte Streifen der Tafel haarscharf in die Sigmaringer Tafeln hineinpakt) zunächst abzuwarten haben. Wir neigen uns zu der Ansicht hin, es können — und dies wäre die einfachste Lösung des Räthfels, wenn man nicht vor einem non liquet stehen bleiben will — ganz gut zwei Altäre der Art in der einst so kunstreichen und jedenfalls mehrere Altäre in sich bergenden Ennetacher Kirche sich gefunden haben. In denselben befinden sich noch zwei Reihen von Jörg Sürlin d. J. geschnitzter Chorstühle, nach B. Keppler, Württembergs Kunstalterthümer, S. 307 (Rottenburg a. N., Verlag von W. Bader, 1888) „von einfacher, aber sein abgewogener Anlage“ mit der Aufschrift: „Jörg Sürlin zue Ulm, 1509“, sowie neben dem Hochaltar ein Levitenstuhl mit der gleichen Inschrift und der Jahrzahl 1506, ein mit sich durchkreuzenden Bogen gekrönter, mit Intarsien geschmückter

Dreifüß. Das Chorgestühl weist einige Aehnlichkeit mit dem von Blaubeuren auf, ist aber entfernt nicht so reich gehalten, wie letzteres (zu vergl. über das Ennetacher Chorgestühl: Ulm-Oberschwaben, Verhandlungen, IV, 1846, S. 20). Auch birgt die Kirche noch einen weiteren Schatz — ein ungefähr 30' hohes, thurmähnliches, im Dreieck aus der Wand gebautes, auf zierlichem Fuß ruhendes, mit Statuen besetztes Sakramentshäuschen, welches sich mit seinen Fialen und der Thurmphyramide hoch empor schwingt und in einer Kreuzblume endigt — „sehr lustiger und leichter Bau aus der Zeit des Kirchenneubaus“ (Keppler a. a. O.). Angesichts dieses Juwels der Kirche denkt man unwillkürlich an deren obgenannten Baumeister Albr. Georg oder noch mehr an einen der Sürlin als Meister, von welchen aber bis jetzt nur der ältere (und nicht auch der jüngere) als Steinbildhauer nachgewiesen ist. Denkt man aber angesichts des in der Pfarrkirche von Oberstadion noch erhaltenen Grabsteines des Ritters Hans v. Stabion (in Hochrelief), an welchem hoch oben am oberen Rand die echte Inschrift: „Jörg Sürlin zu Ulm, 1489“ angebracht ist, nicht eher an den jüngeren Sürlin als Meister, da ja der ältere Sürlin bald darauf verstorben ist?) Würde dies über alle Zweifel erhaben sein, dann wäre freilich auch der jüngere Sürlin als Steinbildhauer festgestellt. — In der bereits genannten Rottweiler Lorenzkapelle sind auch einige aus den Frauenkloster Ursprung O.S.B. und Heiligkreuzthal O. Cist. stammende Sculpturen (Nr. 38. 46. 48. 105 des Kat., Rottweil, 1881) aufgestellt, deren Meister man vielleicht in Sürlin vermuthen darf. Ebenso darf man vielleicht den Urheber der in der Stadtpfarrkirche von Mengen — welches Städtchen lange Zeit mit dem nahen Ennetach kirchlich und politisch verbunden war — befindlichen alten Sculpturen in einem der Sürlin suchen. In diesem Theile von Oberschwaben scheint überhaupt ein Hauptabgabebiet Sürlinscher Kunstwerke gewesen zu sein. Donauabwärts befanden sich zu Zwiefalten am Fuße der schwäbischen Alb in dem „Münster“ des dortigen Benediktinerstifts in der sogenannten „Oberkirche“ in superiore templo oder nach Arsen. Sulger's „annales imperialis M. Zwiefaltensis etc.“ (Augsburg 1698, insbes. II, S. 109), richtiger in superiore choro, ebenso im eigentlichen unteren Chor Chorstühle aus der Hand Jörg Sürlins d. J., denn dieser und wohl kein anderer wird unter dem von Sulger a. a. O. genannten sonst nicht auffindbaren Georg Sürlin zu verstehen sein.

Sürlin und Christophorus Langeisen¹⁾ (alias auch nach Sulger a. a. O. Langensee) fertigten auch die sieben geschnitzten Flügelaltäre mit Darstellung des Leidens Christi in den sieben Kapellen des nördlichen Seitenschiffes. Die Mittelbilder derselben sind uns noch im Museum der

¹⁾ Es ist überhaupt nachträglich noch zu bemerken, daß in früheren Zeiten zwischen den beiden Trägern dieses Künstlernamens in der Bezeichnung meist kein Unterschied gemacht wurde.

vaterländischen Alterthümer zu Stuttgart erhalten. Derselbe Langeisen wird bei Sulger a. a. O. S. 105 im Jahr 1514 unter der Regierung des Abtes Georg II. Fischer als Meister (1474 bis 1514) des höchst kunstreichen und mit Statuen geschmückten Chorgestühls, rechts vom Hochaltar zu Zwiefalten angeführt. Leider wurde von diesen vielen Kunstwerken bei dem in den Jahren 1738—1753 erfolgten Neubau der Kirche einer verkehrten Geschmacksrichtung zuliebe so manches entfernt und beseitigt, ohne daß man immer wußte, wohin diese mit Unrecht hinausgeschafften Kunstgegenstände, namentlich die Chorstühle, gekommen sind.

In dem früher Kloster-Zwiefaltenschen Pfarrdorf, dem ganz in der Nähe von Ennetach gelegenen Bingen a. d. Lauchart im Fürstenthum Hohenzollern-Sigmaringen befindet sich in der Pfarrkirche neben vier die Geburt und Darstellung Christi im Tempel, die Anbetung der Weisen und den Tod Marias vorstellenden Zeitblomischen Holzbildertafeln — mit welchen wir uns aber hier nicht zu befassen haben — eine Reihe von Schnitzwerken, wohl Ueberresten eines größeren Altarwerkes, nämlich fünf zusammengehörige, Maria mit dem Kinde, Maria Magdalena, Johannes den Täufer und die hl. Apostel Petrus und Paulus darstellende Einzelfiguren, je 1,50 m bis 1,60 m hoch, sowie zwei selbständige Werke, die 1 m hohe, 0,95 m breite Gruppe der Beweinung Christi mit vier Figuren (sogen. Pieta), wahrscheinlich das Mittelstück eines längst zerschlagenen Altars und ein 1,14 m langes, 1,32 m hohes Holzrelief mit der Darstellung der die Gewänder des Herrn vertheilenden Kriegsknechte mit sieben Figuren, wahrscheinlich das Bruchstück einer figurenreichen Darstellung der Kreuzigungsgruppe, welche Skulpturen, namentlich die fünf Einzelstücke, man gleichfalls Jörg Sürlin d. J. zuzuschreiben geneigt ist. Laut der Abhandlung Hofrath Dr. F. A. Lehners über diese Kunstwerke (mit elf photographischen Abbildungen von Edwin Bisharz, 2. Aufl., Sigmaringen, Buchhandlung von F. Lehner, 1870) stammten rein nach mündlicher Ueberslieferung ohne historische Belege nicht nur die Zeitblomischen Tafeln, sondern auch die oben angeführten fünf Einzelfiguren von dem ehemaligen, zwischen 1787 und 1792 entfernten Hochaltar der Bingerer Pfarrkirche, bei dessen Abbruch die Architekturstücke, das geschnitzte und vergoldete Ornamentwerk zerschlagen und verschleppt worden seien. Lehner ist der Ansicht, die fünf Einzelfiguren, und zwar die Madonna, wie beim Blaubeurer Altar, in der Mitte und links und rechts von derselben je zwei Heilige, werden wahrscheinlich den Mittelschrein des niedergelegten Hochaltars gefüllt und die im Maße allerdings entsprechenden Zeitblomischen Tafeln die Altarflügel gebildet haben, in welchem Fall die interessante Thatsache des der Zeit nach ganz gut möglichen

Zusammenarbeitens von Sürlin d. J. und Zeitblom vorläge. Ueber den ursprünglichen Standort der beiden Gruppenreliefs, welche wahrscheinlich die Mittelstücke längst zerschlagener Seitenaltäre bildeten, liegen nicht einmal mündliche Angaben vor. Alle diese Figuren seien nach dem Abbruch seit „undenklichen Zeiten“ auf dem Dachboden der Kirche herumgelegen, dann im Verlaufe der Zeit da und dorthin, zum Theil in zwei nahe Feldkapellen gekommen. Das Relief mit der Kleidervertheilung war in einer nahen dem hl. Eulogius geweihten Feldkapelle predellaartig unter dem Altarblatt eingelassen; die Pieta zierte — seit wann? — einen Nebenaltar der Pfarrkirche. Andere,¹⁾ so z. B. Prof. Dr. P. Keppler (in einer Notiz in dem Werke „Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer“, zu Zwiefalten, S. 236 oben) meinen, diese Schnitzwerke werden, sei es im ganzen oder einzeln, anlässlich des um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vorgenommenen Neubaus der Zwiefalter Klosterkirche, wo ja erwiesenermaßen manches von der alten Kirche wegkam, von Zwiefalten nach Bingen verbracht worden sein, welches zwar damals schon längst einen andern Herrn hatte, dessen Pfarrei aber nebst manchen Rechten immer noch zum Benediktinerstift Zwiefalten gehörte. Diesfalls läge freilich der Schluß auf Provenienz dieser von Zwiefalten nach Bingen gewanderten Schnitzwerke aus der gleichen Künstlerhand Ulmischer Kräfte, und zwar Sürlins d. J. und Langeisens, welche ja in Zwiefalten geschaffen haben, um so näher. Aber auch, wenn die Skulpturwerke ursprünglich aus der Meisterwerkstätte gleich unmittelbar nach Bingen geliefert worden sind, ist dieser Schluß kein gewagter, denn das Stift wird die Ausschmückung der ihm unterstehenden Kirchen wohl denselben künstlerischen Händen übertragen haben, welche es selbst an seinem Orte beschäftigte. Nach Lehner wird man indeß, wenn man den gesammten Charakter der Figuren, die Haltung, den Ausdruck der Köpfe, die Behandlung der Haare, die Gewandung u. s. w. in Betracht zieht, nicht festlegen, auch ohne bindende äußere Zeugnisse, diese Skulpturen für Werke der Ulmer Schule zu halten. Eines der beiden Reliefstücke, die Pieta, will allerdings einem hierzulande weniger bekannten Meister, dem Tilman Riemenschneider, zugeschrieben werden, wofür wir uns indeß nicht entscheiden können. Das ist noch die harte, strenge, steife, ergreifende Ulmer Schule, und nicht die bereits weichere und gewandtere fränkische Schule! Warum denn immer weiter schweifen?! möchten wir auch hier fragen. Lehner selbst äußert sich zu dieser Controverse folgendermaßen: „... Die Riemenschneider'schen Werke zeigen einen viel freieren Schwung der Linien, einen viel weicheren Fluß der Gliedmaßen und Gewänder und ganz andere Physiognomien. Um wie viel steifer und hölzerner liegt der todte Christus in der Bingerer Pieta im Vergleich mit der gleichen Darstellung Riemenschneiders in den Kirchen zu Haidingsfeld

¹⁾ S. Sulger a. a. O., woselbst die beiden als *Ulmenses sculptores* bezeichnet werden, welche sieben Jahre (1510—1517) an den betreffenden Altären gearbeitet. Ein Ulmer Bildschnitzer Langeisen (Laugeneisen, Langensee u.?) ist bis jetzt in der Ulmischen Kunstgeschichte nicht bekannt.

¹⁾ Ist überhaupt anzunehmen, daß eine einfache Dorfkirche so reich mit Kunstwerken durch das Stift ausgeschmückt worden ist?!

und Naidbrunn . . . wenn auch hinwiederum der Gesichtsausdruck des im äußersten Schmerz Dahingeshiedenen auf der Bingerer Figur ergreifender getroffen ist. Die Riemen- und Schnitwerk- und edleren Stil . . . Das andere als Wert der Ulmer Schule nicht beanstandete Relief mit der Kleiderverlosung bestimmt Lehner seiner Entstehungszeit nach auf die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts; es ist noch „im ganzen von trefflicher Erhaltung und macht mit seiner verständigen Anordnung, seiner bewegten Komposition, seinem Humor, trotz der theilweise mangelhaften Zeichnung und Härte der Ausführung, einen erfreulichen Eindruck“.

Weiter oben auf der rauhesten Alb, in dem vormalig Zwiefaltenschen Pfarrdörfe Tägerfeld befanden sich noch bis fast in die Mitte dieses Jahrhunderts herein in der Armenhauskapelle sieben ausgezeichnete vielbewunderte Holzschnitzwerke, welche den Kreuzestod Christi vorstellen und dorthin — nach Keppler a. a. O. zuerst in das unter Aufsicht des Klosters Zwiefalten stehende Benediktinerinnenkloster Marienberg — um die Mitte des vorigen Jahrhunderts aus dem nahen Kloster nach Erbauung des neuen Münsters gekommen waren und sich jetzt im Museum der vaterländischen Alterthümer zu Stuttgart befinden, nachdem der k. k. Kunstsinige Fürst Karl Anton Friederich v. Hohenzollern-Sigmaringen sie auf Anregung des bekannten Kunstsammlers, Kammerherrn von Mayensisch in Sigmaringen — welcher, nebenbei bemerkt, vor Zeiten unser Oberstschwabens nach Kunstalterthümern so gründlich abgesucht und abgeerntet hat — vergeblich an sich zu bringen gesucht hatte. Im einzelnen stellen diese sieben kleine bemalten Holzreliefs mit Passionscenen (Stationenbildern) vor: 1. die Gefangennahme Christi; 2. das Verhör Christi; 3. die Geißelung; 4. Christus am Oelberge; 5. Kreuzigung Christi; 6. Kreuzabnahme; 7. Grablegung. Jede Darstellung ist in ihrer Umrahmung etwa 4 5/8" breit und 6 1/2—7" hoch, mit ungefähr 3" hohen Figuren; sie wurden schon vor alten Zeiten schlechtweg dem Sürlin zugeschrieben, ohne eine Unterscheidung zwischen dem älteren und jüngeren zu machen. Es werden dies dieselben Sculpturen sein, welche in Otte's Kunst-Archäologie (5. Auflage, II. 657) und danach auch in manchen anderen Werken dem älteren Sürlin zugewiesen werden. Man wird übrigens weit richtiger dieselben dem jüngeren Sürlin zuschreiben, da für denselben schon das etwas spätere Datum spricht. Die Direktion der „Staatsammlung vaterländischer Kunst- und Alterthumsdenkmale“ zu Stuttgart setzt in einer in den „Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte“ (7. Jahrgang, 1884, 1. Heft, S. 49) enthaltenen Mittheilung diese Perlen der Holzschnitzkunst in die Zeit ungefähr zwischen 1520—1530, welchenfalls sie dem jüngeren Sürlin (welchem sie nach derselben Quelle auch schon mehrfach zugeschrieben wurden) zufielen; und erblickt in ihnen die höchste künstlerische Stufe der Holzschnitzerei des 15. und 16. Jahrhunderts. (Schluß folgt.)

Gedanken über die moderne Malerei.¹⁾

Auch für den, der über die Entwicklungsgeschichte der Kunst wohl Bescheid weiß, ist es nicht leicht, ein sicheres Urtheil zu gewinnen über den gegenwärtigen Stand der Malerei, über ihr Wollen und Können, über das Reichen, unter welchem sie steht und welches ihre Bahn, sei es aufwärts, sei es abwärts lenkt. Das ist deswegen um so schwieriger, weil die Vertreter der Malerei selbst, von denen am ehesten klare Auskunft zu erwarten wäre, nur ausnahmsweise neben dem Pinsel die Feder zu führen geneigt oder fähig sind, weil sie nicht im klaren öffentlichen Wort ihr Glaubensbekenntniß ablegen und sich über ihre Grundsätze und Ziele aussprechen, sondern nur in der Bilderschrift ihres Pinsels, in den Geheimzeichen der Formen und Farben. Wohl hat die Neuzeit in den periodischen Ausstellungen ein Mittel gefunden, die Erzeugnisse der Malerei aus allen Ländern und Ateliers an einem Ort zu vereinigen und eine bequeme Ueberschau über alle zumal zu gewähren. Aber, noch immer ist die Aufgabe schwierig genug, aus diesen Tausenden von Gemälden gleichsam das eine Riesenbild der ganzen modernen Malerei sich im Geist zusammenzusetzen und aus und nach diesem Bilde derselben das Urtheil zu sprechen. Es wird immer ein unvollkommenes sein, dieses Urtheil aus der Gegenwart über die Gegenwart; die Nachwelt wird es revidiren und corrigiren; sie wird viel Hochgewerthetes als Unwerth darthun, manch stolzen Namen des Ruhmes entkleiden und zu manchem Geringgeachteten sprechen: Freund rücke weiter hinaus. So könnte man nun freilich versucht sein, sich der ganzen schweren Aufgabe zu entschlagen und sie einfach auf die Zukunft überzuwälzen. Schon in zwei bis drei Decennien wird ja in unserer rasch lebenden Aera die Arbeit viel leichter zu besorgen sein; man sieht in die Vergangenheit überhaupt klarer als in die unnebelte Gegenwart; die furchtbare, aber auch wohlthätige Zerstörerin Zeit wird bis dahin mit Vielem aufgeräumt, Vieles der Vergessenheit überantwortet, das Material bedeutend vereinfacht haben. Und doch ist klar, daß man die Frage nach dem Stande der heutigen Malerei nicht einfach vertagen kann. Wir brauchen Klarheit und wir brauchen sie jetzt; sie ist nöthig denen, welche an dieser Kunst arbeiten und denen, für welche sie arbeiten. Da kann wohl jedes redliche Streben nach dieser Klarheit der Anerkennung und Beachtung sicher sein. Und wenn ein Nichtfachmann es wagt, seine Gedanken über die moderne Malerei offen auszusprechen, so wird er nur damit sich zu entschuldigen haben, daß er selbst seine Gedanken und Vorschläge als unmaßgebliche bezeichnet und selbstverständlich sein Urtheil dem der Verständigeren und Erfahreneren unterordnet. Nicht die endgiltige Lösung jener wichtigen Frage wird er zu geben sich vermaßen; es wird nur seine Absicht sein, zu weiterem

¹⁾ Vortrag, gehalten auf der letzten Generalversammlung in Gmünd. S. Zeitschr. für Christl. Kunst 1892. Nr. 6 ff.

Nachdenken zu veranlassen und die Lösung anzubahnen.

Der Schreiber dieser Zeilen steht der neuesten Entwicklung der Malerei nicht mit rosigem Optimismus, aber auch nicht mit galligem Pessimismus gegenüber. Er gehört auch nicht zu denen, welche in der ganzen Geschichte der Kunst seit der Renaissance nur ein unaufhaltsames Sinken in immer bodenlosere Tiefen erkennen. Er glaubt, seine Richtvoreingenommenheit nicht besser beweisen zu können, als indem er gleich zum Beginn dieser Studie die Lichtseiten, die Erfolge und Fortschritte der heutigen Malerei so vollständig verzeichnet, als sie ihm zum Bewußtsein gekommen sind.

Dieselbe verdient vor allem ein glänzendes Fleißzeugniß. In der That, kaum zur Zeit der Viel- und Schnellmalerei am Ende des vorigen und Anfang dieses Jahrhunderts ist soviel gemacht worden wie heutzutage. Wieviel Fleiß und Schweiß, welche Summe von unverbrossener Arbeit repräsentirt nur eine einzige der Münchener Jahresausstellungen, repräsentirt oft ein einziges dieser dreitausend Bilder! Wie viele Hände müssen mit rastlosem Fleiß arbeiten, bis diese Hunderte von Quadratmetern Leinwand bemalt sind, bis man jährlich diese etliche sechzig Säle füllen und daneben noch in viel kleineren Intervallen als früher große internationale Ausstellungen veranstalten kann! Wir können zunächst von Ziel und bleibendem Erfolg dieses Arbeitens ganz absehen; dem Eifer und der Intensivität desselben werden wir unsere Anerkennung nicht versagen. Arbeit ist Macht, Arbeit ist Leben, Arbeit ist der Grundfaktor für die Weiterentwicklung einer Wissenschaft oder Kunst.

Man findet bald, daß dieser neu erwachende frohe Eifer, dieses rüstige Schaffens und Strebens hauptsächlich die Folge davon ist, daß manche Kette zerbrochen, mancher Schulzwang gesprengt wurde, und man kann sich zunächst auch hierüber freuen. Der Bann der Antike, welcher von der Renaissance an sich immer beengender um die Brust der Malerei gelegt hatte, welcher nach dem verunglückten Befreiungsversuch des Popses in der Periode des Klassizismus seine Herrschaft mit neuen Ketten sicherte, welcher die Akademien bis in die letzten Zeiten völlig regierte, ist jetzt ganz gefallen, und eine Kunst regt ihre Schwingen, die von deutschem Boden sich nährt und in deutscher Luft athmet. Diese Kunst kommt nach und nach auch wieder in einige Fühlung mit dem Volk, dem sie sich ganz entfremdet hatte. Sie mischt in ihre Farben einen starken Tropfen demokratischen Deß; sie wendet sich wieder dem Volksleben zu und entdeckt in ihm wieder jene reichfließende Quelle schöner, rührender, poetischer Züge und Motive, aus der die altdeutsche Kunst mit solchem Geschick zu schöpfen wußte. Ja in neuester Zeit — wie wir noch sehen werden, sehr ganz unbedenkliches Unterfangen — hat sie noch um einige Schichten tiefer ins Volksleben gegriffen: sie wendet sich nicht mehr bloß dem dritten, sondern dem vierten Stand zu; sie kehrt in den Fabrikräumen ein, wo der Sklave der Maschine arbeitet; sie befaßt sich mit den sozialen Bestre-

bungen, mit den sozialdemokratischen Umtrieben, Versammlungen, Aufständen; die Gestalt des Fabrikarbeiters mit den schwieligen Händen, dem schmutzigen Gewand, dem rußigen Gesicht ist keine seltene Figur mehr auf ihren Wänden. Wir anerkennen zunächst gerne auch hierin nicht bloß eine Erweiterung des Gebiets, welche zu neuem Schaffen spornet, sondern auch einen lobenswerthen Charakterzug der modernen Malerei, welcher gesunder und sympathischer ist als der hohle Aristokratismus ihrer Vorgängerin, die fast nur mehr das Parquet betrat und oft so widerlich nach dem Salon duftete, auch als der affektirte Klassizismus der früheren Malerei, der doch dem eigentlichen Geist der Antike so ganz fremd blieb, soviel er sich mit deren äußeren Formen zu schaffen machte.

Die Zeit, welche man durch Einschränkung der Pflege der Antike gewann, kam der Natur zu gut, jenem Naturalismus, welcher für die Kunst unentbehrlich, ihre oberste Formenschule und ihr Gesundbrunnen ist. Namentlich entwickelte sich das Landschaftsbild zu neuer, herrlicher Blüte. Was die Kunst leistet für Weckung des Natursinnes, für Erschließung des Auges zum Genuß des Naturschönen, das trägt nicht bloß Zinsen für sie selbst, sondern ist zugleich ein werthvoller Beitrag zur Bildung, Verclebung und Verkärung der Volksseele und des Volkslebens. Das soll ihr hoch angerechnet werden und diese Thätigkeit ist eine segensreiche. So manches in den modernen Gemäldeausstellungen thut dem Aug' und Herzen weh; aber es fehlen doch auch nie Landschaftsbilder, welche Aug' und Herz erquicken und für Vieles entschädigen. Den schönen Fortschritt gerade in der Naturschilderung dankt aber die heutige Malerei nebst der werthvollen Mithilfe der Photographie besonders der neuen Technik der Hell- oder Freilichtmalerei.

Ist auch sie unter die Lichtseiten der Entwicklung der Malerei zu rechnen? Die Urtheile schwanken zwischen Verwerfung und unbedingter Bewunderung, zwischen Geringschätzung und maßloser Ueberschätzung. Hans Malart hatte mit seinem genialen, ruhnen (leider oft frechen) Pinsel den ersten Riß in das herkömmliche koloristische Verfahren gestoßen und gezeigt, welche ungeahnte und ungewedte Zauber und Kräfte noch in der Farbe schlummern. Damit leistete er dem Eindringen des französischen Pleinair in Deutschland Vorschub. Worin besteht diese Volllicht- oder Freilichtmalerei und was bezweckt sie? Vor allem ist es abgesehen auf stärkste Betonung des spezifisch malerischen, des koloristischen Prinzips. Hatte man bisher die Farben mehr als ein Accidens angesehen, dem freilich große Wichtigkeit zukomme, das aber doch erst in letzter Linie in Wirkung treten könne und nur das Kunstwerk zu vollenden habe, welches Zeichnung mit Komposition geschaffen, so wurde nunmehr die Farbe als Hauptsache, die Farbenwirkung als Hauptzweck angesehen. Der Farbe komme in der Malerei dieselbe Rolle zu wie dem Ton in der Musik; durch Farben vor allem habe der Maler seine Gedanken und Gefühle auszuspochen, durch Far-

ben soll das Gemälde zum Beschauer sprechen, durch Farbeindrücke zunächst aufs Auge und durchs Auge auf Geist und Gemüth wirken. Es begann ein fieberhaftes Studium, ein begeisterter Kult der Farbe und dies führte zur Entdeckung ganz neuer Farbenreiche. Es führte zum Bruch mit der bisherigen Gewohnheit, aus dunklem Hintergrunde ins Helle zu malen, die Szenen so zu geben, wie sie im reduzierten Licht des Ateliers erschienen, auch wo man offene Natur im Licht der Sonne malte, immer am Glanz und der Helligkeit dieses Lichtes Abzüge zu machen. Jetzt verlegt man gerne alles in die volle Helligkeit des Mittagslichts, in den Vollglanz der Sonne, und darin zeigt sich nun die Virtuosität, die Falschfarben so zu geben, wie sie unter dem Einfluß des strahlenden Sonnenlichts sich gestalten, ohne künstliche Dämpfung und Abtönung. Dieses Streben ließ Farben, Farbentöne und Farbenaccorde entdecken, die bisher nicht oder kaum in Anwendung gekommen waren. Die hellen und leichten Töne, namentlich auch Weiß und Hellgrau, kamen mächtig zu Ehren; die dunklen, satten, dumpfen Töne, welche bisher die koloristische Hauptmacht gebildet hatten, pausirten und traten zurück.

In der That eine gewaltige Revolution im Reich der Farben; wir werden sehen, wie sie zu Extremen und Verirrungen führt. Hier aber können wir zunächst unumwunden zugestehen, daß in ihr ein wirklicher Fortschritt lag. An vielen Gebilden der Freilichtmalerei kann man seine wahre Freude haben; mit der neuen Technik ist etwas zu leisten, wenn sie vernünftig verwendet wird; unvernünftiger Anwendung kann keine Technik Stand halten. Es ist wahr, daß man früher die koloristische Seite zu wenig beachtete, daß man die Farbenskala besonders nach oben sich zu stark hat abkürzen lassen, daß manche wirklich lichtstehende Dunkelmalerei geworden waren, daß dadurch viele herrliche Kräfte der Farbe latent blieben. Es war ja auch eine gewisse Naturnothwendigkeit, daß man in der Zeit des elektrischen Lichtes anders malte, als in der Zeit der Dellämpchen und der primitiven Lampen,¹⁾ in der Zeit der hohen, lichten Wohnungen und hellen Kirchen anders, als zur Zeit der altdeutschen Kiematen mit ihren Schließfenstern und der alten Kirchen mit ihrem mystischen Halbdunkel. Und als lieblichste Gabe der Freilichtmalerei begrüßen wir gerade das, daß durch ihre Vermittlung der Freundschaftsbund der Malerei mit der Natur und mit unserer heimischen Natur um so inniger wurde. Ganz anders als in früheren Zeiten wurde nun die Natur die Lehrmeisterin der Farbengebung und ihre höchsten und heitersten Farbenaccorde konnten nun von der Malerei in reiner Stimmung wiedergegeben werden. Diese Technik, die mehr ist als bloße Technik, zugleich ein tiefes Prinzip, schärfte die Sinne für Naturbeobachtung, erhöhte das Können der Malerei, erweiterte ihr Gebiet um sonnenbeglänzte, lichtgetränkte Regionen.

¹⁾ R a m b e r g, „Hellmalerei“ (München 1889) S. 4.

Wir haben durch diese Hervorhebung der Lichtseiten in der Entwicklung der heutigen Malerei uns das Recht erworben und die Pflicht zugezogen, auch auf die Schattenseiten derselben aufmerksam zu machen. Hierbei sind aber Punkte zur Sprache zu bringen, zu deren gründlichen Erledigung ein Buch nöthig wäre; diesen können hier nur aphoristische Gedanken gewidmet werden, welche dann ihren Zweck erreicht haben, wenn sie zum Weiterdenken veranlassen. Nicht daran liegt uns, centum gravamina vorzubringen, Einzelverirrungen aufzuzählen, etwa alle jene sonderbaren Gebilde, die in den Ausstellungen der letzten Jahre uns so hart aufstießen, zu registriren und auf den Schuldschein der modernen Malerei einzutragen. Wir wollen den Einzelfehlern nachgehen bis in ihre gemeinsamen Grundwurzeln und jene prinzipiellen Tendenzen hervorheben, welche uns unrichtig und verhängnisvoll erscheinen.

Sagen wir es gleich in einem Satze heraus: die Verirrungen, Mißgriffe, die unleugbaren Rückschritte trotz manchen Schrittes vorwärts, kommen im letzten Grund daher, daß die moderne Malerei sich in einer auffallenden, in solcher Weise kaum je dagewesenen Unsicherheit und Unklarheit darüber befindet, was sie will und soll, was sie kann und darf. Hier ist für sie verhängnisvoll geworden die völlige Durchschneidung des Bandes, das sie noch mit der Philosophie zusammenhielt. — doppelt verhängnisvoll, da schon zuvor das Band mit der Religion fast ganz zerrissen worden war. Aus der Verachtung der Aesthetik, der Philosophie der Kunst, welche deren Wesen und Aufgaben denkend zu ergründen sucht, macht die heutige Malerei keinen Hehl. Man kann die Geringschätzung begreiflich finden angesichts so manchen verfehlten Systems der Aesthetik, wie die Irrgänge der Philosophie es erklären, daß sie in der Gegenwart in solchen Mißkredit gekommen ist. Aber daraus, daß Philosophie und Aesthetik schon solche Wege gegangen, folgt noch nicht, daß sie selber falsch und entbehrlich sind. Der Mangel an Philosophie, der Verzicht auf denkende Selbstbetrachtung hat eine Reihe von Selbsttäuschungen und Unklarheiten verschuldet, welche den ganzen Entwicklungsgang der Malerei störten. Auf die Grundfrage: was bezweckst du? welches Ziel stedsst du deinem Schaffen? hätte wohl die Malerei früher geantwortet: ich erzähle in Formen und Farben, ich schildere, ich lehre, ich erfreue und erschüttere, — alles um meinen Theil beizutragen zur Bildung des Geistes und zur Berebung des Herzens, zur Hebung des geistigen Lebens. Die heutige Malerei hört man sprechen: meine Vorgängerin wollte lehren, erziehen, bilden, — ich male. Aber das ist ja eben die Frage, wozu du malst? Wozu? Die ganze Frage ist unberechtigt; ich male um zu malen. Das heißt anders formulirt: die Kunst, die Malerei ist lediglich sich selbst Zweck; der Zweck eines Kunstwerks darf nicht außerhalb desselben liegen; jeder andere Zweck ist Zwang, der die Freiheit der Kunst beengt. Diese Theorie von der absoluten Relationslosigkeit der Malerei löst aber

nicht die Zweckfrage, sondern umgeht sie, ist keine vernünftige Beantwortung, sondern eine brutale Leugnung derselben. Der Satz: die Kunst hat keinen anderen Zweck als die Kunst, ist widersinnig; *l'art pour l'art est une absurdité* (Vantmenais). Die absolute Relationslosigkeit der Malerei ist theoretisch unhaltbar, praktisch undurchführbar; sie muß ja sofort Relation suchen, sich in Beziehung zu anderen setzen; verliert sie diese Beziehung, so ist sie zum Tod verurtheilt. Das alles ruft die Frage: wozu? und diese Frage fordert klare, bündige Antwort. Kann einziger und letzter Zweck der Malerei sein, durch Farben den Sehmuskel in Erregung zu bringen, auf die Rezhaut Farbenbilder hervorzurufen? oder aus jener Beziehung zur anderen Geld zu prägen? Dieser Zweck bleibt ja sicher in Kraft, aber wehe der Kunst, wenn er der einzige ist, wenn er nicht durch höhere geleitet und gehoben wird!

Scheinbar eine sehr bestimmte Antwort gibt auf die Zweckfrage die Schule der ganz konsequenten Naturalisten und Realisten. Ihr Programm lautet: die Malerei hat die Natur wiederzugeben, möglichst getreue Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen; es war Verirrung und schwärmerische Illusion, wenn sie in früheren Zeiten Idealen nachjagte, Ideen darstellen, Ueberfönnliches in sinnliche Formen fassen wollte, — die Natur ist ihr einziges Ideal, ihre Bilder nachzubilden ihr höchster Zweck. „Kämpfend und siegend ist die heutige Kunst vom Ideal zur vorbehaltlosen Verehrung der Natur zurückgekommen, welche ja allerdings alles umschließt.“¹⁾ „Das wahre Ideal der Kunst besteht in der Entwicklung der Liebe zur und Achtung vor der Natur.“²⁾ Der Maler hat nichts von sich zu geben, nur wiedergeben, nicht zu komponiren, bloß zu kopiren, nicht zu erfinden, bloß zu finden und das Gefundene mit dem Pinsel zu fixiren. So hat sich nun eine große Schule der Natur verschrieben mit Hand und Herz, mit Leib und Geist; sie kennt kein anderes Ideal als die Natur, kein anderes Objekt der Darstellung als die Erscheinungen der Wirklichkeit, keine andere Stoffquelle als die äußere Anschauung, keinen besseren Lehrmeister als das Modell, kein höheres Ziel als Kopirung der Natur, keine strengere Pflicht als bei dieser Kopirung möglichst objektiv zu Werth zu gehen.

Wer sieht aber nicht auf den ersten Blick, daß diese Antwort keine Antwort ist? Wozu bildest du die Natur nach? Das ist ja eben die Frage. Die Natur haben wir ja schon in viel richtigerer Wirklichkeit, als du sie zu erreichen vermagst; welcher Zweck rechtfertigt also deine Nachbildungsversuche? Worin soll ferner die Forderung absoluter Objektivität der Nachbildung begründet sein? Erschwert sie nicht die Beantwortung der Zweckfrage? macht sie nicht diese Mühe des Nachbildens doppelt unbegreiflich? Erwarten wir nicht von einem Gemälde, daß es uns eine Gabe aus dem Eigenen seines

Meisters, eine Mittheilung aus seinem Innern bringe, nicht bloß eine aus der Natur geholte, von der Palette weggenommene Gabe, auch nicht bloß einen Beweis für die Schärfe seines Auges und die Sicherheit seiner Hand? Sollte diese Erwartung und dieses Verlangen ganz unberechtigt sein? Sollte in der That ein rein objektives Schaffen, bei welchem nur äußere Organe mechanisch theilhaft sind, die innerste Persönlichkeit aber unthätig und latent bleibt, ein wahrhaft künstlerisches, das allein berechtigt sein können? Ist überhaupt solche Objektivität möglich?

Hier herrscht, wie man klar sieht, ein gewaltiges Mißverständnis, als ob Natur und Kunst identisch und als bloße Kopirung der Natur schon künstlerische Thätigkeit wäre. Der geistvolle Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“ citirt gut den Ausspruch Göthe's: „Wenn ich den Mops meiner Geliebten zum Verwechseln ähnlich abgebildet habe, so habe ich zwei Möpfe, aber noch immer kein Kunstwerk.“ Sehr vernünftig urtheilt Max Bernstein.¹⁾ „Die neue Schule tadelt, daß die Alten nicht a b schreiben, sondern u m schreiben, daß sie komponirt und nicht kopirt haben. Sie behauptet, daß die Natur immer und überall der künstlerischen Wiedergabe ohne weiteres würdig und fähig sei. Das ist ein Irrthum. Mit der Untersuchung der Frage, ob alles Wirkliche ohne weiteres kunstwürdig sei, braucht man sich garnicht aufzuhalten; denn niemand ist fähig, die Natur abzuschreiben, ohne seine Handschrift dabei zu verrathen. Zehn Maler vor denselben Gegenstand gestellt, werden zehn verschiedene Bilder hervorbringen. Je größer die Begabung der Künstler, desto größer wird die Verschiedenheit der Bilder sein. Es ist nicht wahr, daß irgend ein Dichter oder Maler die Welt schildern könne, wie sie ist. Jeder vermag sie nur zu schildern, wie er sie sieht. Es kommt mindestens ebensoviel darauf an, wie er sieht, als was er sieht. Nirgends im unermesslichen All fließt eine Quelle der Kunst als im Innern des Künstlers. Das „Ding an sich“ ist nicht nur der wissenschaftlichen Erkenntniß, sondern auch der künstlerischen Nachbildung unzugänglich. Jener Irrthum ist gefährlich, weil er an die Stelle der ersten Forderung — daß der Schaffende Schöpferkraft habe — das thörichte und unerfüllbare Verlangen stellt, daß der Künstler sich der Natur gegenüber seiner Persönlichkeit und seines Gestaltungsrechtes entäußere, und weil er bis zur letzten Folgerung durchgeführt die Lehre verkündigt, daß bei der Darstellung natürlicher Körper die menschliche Seele sich nicht in das Geschäft mischen dürfe.“

Ja freilich ist die Natur das Grundbuch der Malerei, das Bilderbuch, das der Finger Gottes gemalt hat. Aber es ist dem Maler nicht zum mechanischen Abschreiben und Abmalen gegeben, sondern zu vernünftiger, freier Benützung. Er soll aus ihm schöpfen, — dazu bedarf es aber schöpferische Kraft und Thätigkeit des eigenen Geistes. Die Natur, welche er darstellen will, dieses Stück Wirklichkeit, Landschaft, Thier- oder Menschenleben muß er durch sein Auge in sein

¹⁾ Janitschek, „Geschichte der Malerei“, S. 632.

²⁾ W. Holman Hunt in „New Review“ (1891).

¹⁾ „Münchener Jahresausstellung 1889“, S. 27.

Inneres aufnehmen, ideal verarbeiten, künstlerisch umbilden, gleichsam wiedergebären, mit Leben, Geist und Seele ausstatten und so auf die Leinwand übertragen. Ist es nur durch seine Extremität gegangen, führte dessen Werdegang bloß durch die Augen in die Finger, ohne daß Geist, Herz und Seele davon wußten, so wird es tot und leblos sein. Das Streben nach Natürlichkeit wird sich jämmerlich überschlagen; seine Produkte werden vor lauter Natürlichkeit unnatürlich sein. Auf diesem Abfatsch der Natur wird kein Strichlein, keine Farbennuance fehlen, nur Eines — aber dieses Eine ist alles: das Leben. Er wird sich zur wirklichen Natur verhalten wie ein anatomisches Präparat zum lebenden Organismus. Dieser Ausschnitt aus der Natur wird nicht mehr partizipieren an dem alldurchdringenden Leben, das die Natur durchpulst, und ein anderes, höheres, geistiges Leben wußte sein Schöpfer ihm nicht zu geben, eben weil er nicht Schöpfer ist, sondern Kopist, nicht Vater und Erzeuger, sondern elender Plagiatör. „Von rechts wegen“, sagt sehr richtig der Verfasser von „Rembrandt als Erzähler“, „darf der Künstler nur so viel Naturstudium in sein Werk legen, als er ihm an Ideengehalt ausgleichend gegenüberzusetzen hat; legt er mehr Naturstudium hinein, so gibt er damit nur tode Natur.“

Und jemebr der Künstler in dieser rohen, geistlosen, mechanisch kopirenden Weise nach Natürlichkeit strebt, desto unfähiger wird er, überhaupt die Natur noch zu verstehen und zu erfassen. Sie ist ein zartes Wesen; wer ihr nicht mit offener Seele und sympathischem Herzen entgegenkommt, dem offenbart sie sich nicht. Vor diesen Künstlern, die ihr mit ihrer Staffelei und borstigen Pinseln auf den Leib rücken und mit raffinierter Technik kalten, gefühllosen Herzens sie zu sezieren anfangen und ihr ihre Geheimnisse abzwängen wollen, — vor ihnen zieht sie sich in sich selbst zurück und entschleierte sie ihr Antlitz nicht. Daher kommt es, daß diese Malerei die große Demüthigung erleben mußte, von einer Konkurrentin, die tief unter ihr steht, die sie nie als ebenbürtig anerkennen würde, übertröffen und übertrumpft zu werden: die Photographie mit ihrem rein mechanischen Reproduktionsverfahren leistet für Wiedergabe der Natur und Wirklichkeit mehr und leistet es auf viel einfachere Weise, sie ist immer noch pietätvoller und noch viel objektiver, und hat sie sich vollends ganz zur Fähigkeit chromatischer Wiedergabe erschwungen, setzt sie ihre vornehme Nebenbuhlerin schachmatt. Die Linse des photographischen Apparats ist immer noch schärfer als die Linse des menschlichen Auges und sie kann mehr zumal umspannen; auch die Kopie, die er liefert, ist genauer und treuer.

Das falsche Formalprinzip: Natur ist Kunst und Naturnachmalung ist Malerei, muß zum Fall gebracht werden. Es hat unendlichen Schaden angerichtet. Seine Konsequenz ist eine jämmerliche Verarmung der Malerei und eine rechtswidrige Schmälerung ihres Herrschaftsgebiets; ihr bleibt nur das Reich der Wirklichkeit, d. h.

der Wirklichkeit der fünf Sinne; sie verliert das ganze große Reich der physischen und geistigen Wirklichkeiten. Seine Konsequenz ist der Untergang der religiösen und der Historienmalerei. Ihm danken wir Historienbilder ohne Geist und Seele, religiöse Bilder ohne religiösen Hauch, gemalte Kostüme, durch welche überall die Glieder des Modells durchscheinen; ihm geist- und herzlose Schilderungen des Volkslebens, die frech mit den herzerfreuenden Bildern unseres Knautz, Bantier, Desregger rivalisiren, ihm Landschaftsbilder, deren Farben uns in die Augen brennen, die uns aber eiskalt ans Herz greifen, — lauter Kunstprodukte, bei welchen alle fünf Sinne eifrig mitgearbeitet haben, bei welchen aber der sechste, wichtigste, der Kunstsinne, nichts zu thun hatte, welche unsere fünf Sinne affiziren, aber unserm Innern nichts zu sagen haben, — Bilder, welche die Natur nicht darstellen, sondern morden, welche das Volksleben nicht schildern, sondern entgeistern und verblöden.

Im nächsten Artikel wollen wir zwei neuere Spezialschulen des Naturalismus besprechen, von denen die eine Ziel und Zweck der Malerei in der Wahrheit sucht, die andere in der Farbe.

Der Verlag von Cordier in Heiligenstadt (Eichsfeld) hat ein von der Neuroner Kongregation verfaßtes und von deren Malerschule reich illustriertes Festalbum zum fünfzigjährigen Bischofsjubiläum des hl. Vaters herausgegeben, gleich gediegen nach Wort und Bild (Großfolio, 26 S. mit 15 Illustrationen und einer sehr schönen Reproduktion des Papstbildes von Chartran). Wir danken es der Neuroner Malerschule sehr, daß sie mehr und mehr mit ihren Werken in die Öffentlichkeit tritt. Sie vermehrt dadurch mit der Zahl ihrer Bekannten auch die Zahl ihrer Verehrer und vermindert die Vorurtheile, denen sie bisher mitunter begegnet ist. Neuerdings wurde gar ihren Bildern von einer Seite, von der man es am wenigsten hätte erwarten sollen, der religiöse Gehalt und die erbauliche Wirkung abgesprochen, welche selbst erklärte Gegner rückhaltlos ihnen zuerkannt hatten. Das christliche Volk, in dessen Namen in dieser Kritik anderes und Besseres gefordert wird, hat zum Glück hierin ein unbefangeneres Urtheil und Gefühl. Es liebt diese Bilder und betet vor ihnen aus Herzensgrund und gesieht gern und laut, daß es in ihnen wahre Andachtsbilder erkenne. In diesem Punkt wiegt sein Urtheil mehr. —

Nr. 3 d. Bl. enthielt eine Beilage von Eugen Salzer, Heilbronn, über die bei F. Schmidt, Florenz, erschienenen Knösterischen Farbenholzschnitte, auf die wir hiemit nachträglich hinweisen möchten.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Firma L. O. Weigel Nachf. in Leipzig, betreffend Verzeichniß im Preise ermäßigter Werke aus dem Gebiete der Kunstwissenschaft, bei.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 5.

1893.

Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol auf dem Gebiete der Kunst.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

In Nr. 4 des „Archivs“ hat der Verfasser sich beeilt, eine auf Hans Multscher von Ulm bezügliche Anzeige zu erstatten und mit wenigen Worten auf die Tragweite dieses Fundes hinzuweisen. Bei näherem Nachsehen stellt sich aber jetzt schon heraus, daß die Verbindungen zwischen Oberschwaben und Tyrol nicht bloß durch eine einzige Person hergestellt wurden, auch nicht bloß eine nur kurze Zeit andauerten, sondern daß von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinein mehrere Persönlichkeiten existirten, welche die Träger einer lebhaften Verbindung waren. Zuerst hat wohl Waagen (Handbuch der Geschichte der Malerei, 1862, Seite 189) einen Einfluß der oberdeutschen (schwäbischen) Schule auf die Kunst in Tyrol erkannt oder wenigstens geahnt und ausgesprochen. Ihm folgte alsbald Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern, 1863, Seite 609); aber beide dachten begreiflich mehr an Augsburg, weil es geographisch am nächsten gegen Tyrol angrenzt. Eine Reihe von neuesten Kunsthistorikern haben seither die Auffassung bestätigt, daß in Tyrol deutsche (schwäbische) und italienische Einflüsse sich kreuzen (cf. Vischer: Studien zur Kunstgesch. S. 428 und folgende; Dr. H. Schmölzer, Wandmalereien, S. 6 und folgende); aber erst den Nachforschungen Fischnalers in Innsbruck gelang es, den Namen eines bestimmten Meisters (Hans Multscher) und einige Zeit nachher auch die schwäbische Heimat desselben (in Ulm) unzweifelhaft aufzuklären.

Die hieburch gewonnene Erkenntniß er-

weist sich aber jetzt schon als ein leitender Faden, der geeignet ist, auch für andere schon vorhandene Angaben auf diesem Gebiete eine gute Orientirung zu bieten.

Wenn die diesbezüglichen Untersuchungen und Nachforschungen auch noch lange nicht abgeschlossen sind, so besitzen wir doch in dem Buch von Professor Vischer: Studien zur Kunstgeschichte (Stuttgart 1886) ein Werk, das sehr erwünschte weitere Anhaltspunkte liefert.

Professor Vischer hat in jüngster Zeit einläßliche archivalische Studien in Augsburg und Bozen gemacht und in seinem Werke S. 478 ff., sowie S. 434 ff. mitgetheilt.

Nach den hier befindlichen Angaben ist es nun möglich, den Namen Mueltischer weiter zu verfolgen und es scheint hier sich wieder eine Künstlerfamilie, wie so oft, herauszulösen. Auf Seite 555 ist nämlich ein Lehrlinge im Jahr 1517 genannt, der bei einem Augsburger Meister als Bildhauer eingestellt wird; der Knabe heißt: Florian Mutschler, gebürtig von Ulm. Es ist kaum zu zweifeln, daß hier der Vertreter einer jüngeren Generation aus der Familie des Hans Multscher auftritt; denn auch in den Ulmer Aufzeichnungen schwankt die Schreibweise zwischen Multscher, Mutschel und Mutschler (cf. Fischnaler in der Zeitschrift des „Ferdinandeum“ Heft 36 S. 557). Auch der Meister selbst, bei dem der Knabe untergebracht wird, ist merkwürdig; er heißt: Sebastian Loscher. (Der Name kommt bei Vischer mehrmals vor zwischen 1510 und 1548; aber auch noch ein Hans Loscher zu Augsburg im Jahr 1542 und 1548.) Waagen führte schon 1845 in seinem Buch: Kunstwerke und Künstler zc. II. S. 175 in dem Schloß Erbach (ganz nahe bei Ulm) hinter einem der Thor-

flügel stehend, eine in Holz geschnitzte Figur an, welche mit dem Namen des Bildhauers M. B.(astian) Joscher 1513 bezeichnet ist. Sodann kommt der Name des Bildhauers Florian Mutscheler und Florian Mutscheler nochmals vor 1530 (l. c. S. 558) und 1538 (l. c. S. 567) als eines Meisters in Augsburg. Eine weiter fortgesetzte Verbindung mit Tyrol ist zwar hier nicht angegeben; aber sie besteht auch in dieser Zeit durch den Baumeister Hans Luz aus Schussenried, den Erbauer des Thurmes in Bozen.

Bischof gedenkt desselben l. c. S. 443. Eine einläßliche Abhandlung über ihn ist von Beck 1887 in den „Ulmer Münsterblättern“ S. 52 folgende mitgetheilt worden. Hiernach war Luz mit der Erbauung dieses schönen gothischen Thurmes beschäftigt von 1501 bis 1519; anfänglich als Palier Engelbergers, nachher selbständig. Durch Fischner aber wird außerdem (Zeitschrift des „Ferdinandeum“ 1884, 28. Heft, Seite 150) mitgetheilt, daß Hans Luz in den Jahren 1513 und 1514 auch an dem Bau der Sterzinger Pfarrkirche theilgenommen war, speziell bei der Herstellung des Gurtengerippes und des Gewölbes, das in die bezeichneten Jahre fällt.

Weitere Anhaltspunkte sind bei Bischof über einen Bildhauer Jörg Muckat von Ehingen mitgetheilt (l. c. S. 423 und an andern Stellen), der um ca. 1500 in Innsbruck arbeitete. Derselbe zog von seinem gewöhnlichen Aufenthaltsort Augsburg fort 1497 (l. c. S. 568); wohin, ist nicht angegeben, aber wahrscheinlich nach Innsbruck. Sighart (Geschichte der bildenden Künste in Bayern, Seite 699) gibt einigen Aufschluß über seine Beschäftigung daselbst; sie knüpfte sich an das Grabdenkmal Kaiser Max I., dessen Oberleitung in den Händen des Gilg Sesselschreiber sich befand. Nach den Modellen des Jörg Muckat haben die Gießer Lukas Zottmann und Lorenz Sartor einige Statuen gegossen. Nachher kommt der Meister wieder in Augsburg vor von 1508 bis 1527. Bei Einstellung von Lehrbuben wird sein Name bei Bischof an verschiedenen Stellen genannt. Doch scheint es, wenn auch der Name gleich lautet, nicht immer die gleiche Per-

sönlichkeit zu sein; denn einmal (Bischof l. c. S. 550) ist der Zusatz „der alt“ beigelegt. Darüber wird kein Zweifel bestehen können, daß der Ort seiner Geburt in Ehingen an der Donau, somit ganz nahe bei Ulm zu finden sein wird und daß er somit ohne Zweifel seine Ausbildung in Ulm empfangen haben wird.

Sodann wird noch ein Architekt Niclas von Memmingen, als in Innsbruck beschäftigt, angeführt, jedoch ohne nähere Bezeichnung seiner Thätigkeit (l. c. S. 423).

Diese Nachrichten sind, wenn auch dürftig, so doch bestimmt genug, um sich einen Begriff von den künstlerischen Verbindungen zwischen beiden Provinzen machen zu können. Ganz dunkel aber bleiben noch die Hinweisungen auf einen Pater Wilhelm aus Schwaben und auf einen Stephan Gobel aus Willan (l. c. S. 459 und 460), die beide in Schwaz am Inn Spuren ihrer Thätigkeit hinterlassen haben.

Dagegen ist die Angabe von fünf Gemälden des Bernhard Striegel von Memmingen ebendaselbst, wenn auch ohne Inschrift, nicht zu beanstanden (l. c. S. 462), da wie bekannt derselbe in sehr engen Beziehungen zu Oesterreich stand.

Entwurf für eine Kanzel im frühgothischen Stil.

Wir machen nicht selten die Wahrnehmung, daß bei der Innenausstattung der Kirchen gerade die Kanzel ärmlich bedacht wird, gar nicht entsprechend der Würde, welche ihr als der Stätte zukommt, von welcher das Wort Gottes verkündigt wird. Was hier häufig fehlt, ist jene architektonische Ausgestaltung, welche die Kanzel befähigen würde, sich gegenüber dem Bau und den Altären als hervorragenden Theil zu behaupten, und diesen Mangel können dann auch mittelmäßige Reliefbilder oder Malereien an der Brüstung nicht gut machen. Die Kanzel auf unserer Beilage verzichtet auf figürlichen Schmuck, legt aber allen Nachdruck auf wirkungsvolle Konstruktion. Sie wurde nach der Zeichnung des Herrn

Architekt Gades von Bildhauer Warth in Sigmaringen für die neue Kirche von Ehingen ausgeführt. Der Raum empfahl eine gebrochene Kanzelstiege, welche ohne Anlehnung an die Mauer oder an einen Pfeiler sich selber trägt, daher mit einem auf eigenen Stützen ruhenden Podest versehen ist. Würde eine reichere Ausstattung der Kanzel gewünscht, so bieten die vier Blendnischen der Brüstung Raum für Figuren- oder Ornament-Malerei.

Wo bleibt aber der Schalldeckel? Ich will die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, um gegen den festgeessenen Aberglauben auch hier zu Felde zu ziehen, als ob jede Kanzel nothwendig einen Schalldeckel haben müsse und ohne denselben eines wesentlichen Theiles ermangle. Nichts überflüssiger und sinnloser als ein Schalldeckel über der Kanzel einer kleinen und niedrigen Kirche. Das bedeutet häufig nichts anderes, als daß ein an sich ganz akustischer Raum künstlich seiner Akustik beraubt wird; hier kann der Schalldeckel nicht den Schall verstärken, sondern nur ihn verderben, dämpfen, klanglos machen und zerschlagen. Es ist auch Aberglaube, daß der Kanzeldeckel nothwendig sei, um die künstlerische Wirkung der Kanzel zu erhöhen oder zu vollenden; was in sich als unnöthig, zweckwidrig, sinnlos erscheint, kann unmöglich, auch wenn es mit noch soviel Ornament bedacht wird, eine wahrhaft künstlerische Wirkung hervorbringen. Wo bei der einfachsten Berechnung und bei der so leicht anzustellenden Probe die Decke oder das Gewölbe der Kirche sich als völlig genügenden Schalldeckel erweist, lasse man doch jeden Ueberbau über der Kanzel weg. Man begnüge sich damit, höchstens noch die Wandfläche unmittelbar über der Kanzel, sei es mit einer hübschen Holzverkleidung, sei es mit einem Stoffteppich, auszustatten.

Die Ausmalung der Chorkapelle in Loreto.

Den Abschluß einer durchgreifenden Restauration der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten Kirche von Loreto soll die vollständige Ausmalung derselben bilden, auf welche von Anfang an ihre Innenarchitektur angelegt ist. Die Aus-

malung der päpstlichen Kapelle wurde den Deutschen angeboten und von ihnen angenommen, und seit längerer Zeit ist ein Comité unter dem Vorsitz des Fürsten Löwenstein damit beschäftigt, das hiezu Nöthige vorzubereiten und die erforderlichen Geldmittel in Deutschland aufzubringen. Dasselbe wandte sich an die Beuroner Malerschule mit dem ehrenvollen Antrag, jenes große monumentale Werk zu übernehmen. Der Leiter derselben, P. Desiderius Lenz, arbeitete auch eine Skizze aus; aber vielerlei andere Aufgaben, welche die Schule schon übernommen hatte, namentlich auch die Beendigung der Arbeiten in Montecassino nöthigten schließlich doch, den Auftrag an das Comité zurückzugeben. Dieses berief nun den päpstlichen Hofmaler und Inspektor der päpstlichen Gemäldesammlungen, Professor Ludwig Seitz, der den Ruf annahm und mit demselben zugleich die Vorarbeiten der Beuroner zugestellt erhielt. Die Vorarbeiten dieses berühmten Meisters sind soweit gebiehn, daß die „Zeitschrift für christliche Kunst“ Bd. 5 den Entwurf der ganzen Bemalung auf zwei Lichtdrucktafeln mittheilen konnte, zugleich mit einer sachverständigen Besprechung derselben durch St. Beißel S. J., welcher der Redakteur der Zeitschrift, Herr Domkapitular Schnüzen, werthvolle Anmerkungen beifügte. Von diesem Artikel nebst Beilagen wurde nun ein Separatabdruck veranstaltet u. d. T.: Der Entwurf von Prof. Ludwig Seitz zu der von den deutschen Katholiken gestifteten Ausmalung der päpstlichen Kapelle in Loreto von St. Beißel S. J. Düsseldorf, Schwann 1892. Preis: 1 Mark.

Der Reinertrag dieses höchst interessanten Schriftchens fließt eben in den Fond für Ausmalung der Kapelle, so daß also jeder Käufer desselben etwas Werthvolles empfängt und zugleich sein Scherflein für jenen schönen Zweck gibt. Der Inhalt der Broschüre ist von bleibendem Werth. Sie gibt zuerst ein vollständiges Bild von dem Leben und Schaffen des Malers Ludwig Seitz, namentlich von seinen Malereien großen Stils im Vatikan. Dann wird auf den Entwurf für Loreto näher eingegangen. Ein großes breitheiliges

Blatt führt denselben verkleinert, aber in allen Einzelheiten erkennbar dem Auge vor; ein kleineres Blatt bringt die Gewölbemalerei. Der ganze Gemäldecyclus, welcher die Person und das Leben der Gottesmutter zum Grundthema hat, ist fünfstheilig gegliedert, der Architektur entsprechend. *Maria sine labe concepta* — (Fenster) — *Maria virgo* — *Maria mater dei* — *Maria compatiens* — *Maria mediatrix*: das sind die Grundgedanken der Einzelcyclen. Jeder Cyclus ist reich ausgestattet mit neutestamentlicher Geschichte, alttestamentlichen Typen und symbolischen Beziehungen. Architektur und Malerei stehen in harmonischem Verhältniß zu einander. Die Anordnung und Eingliederung der Kompositionen ist mit großem Geschick vollzogen. Gedanken, Formen und Linien, wirkliche und gemalte Architektur klingen in reicher, harmonischer Musik zusammen. Der Stil entspricht dem der Kirche und verräth die Nachahmung der italienischen Meister, namentlich Anklänge an die von Altichiero und Avanzo ausgemalte Capella S. Felice und an die Malereien von S. Giorgio in Padua; ein höchst eleganter und grazioser, leichtflüssiger und reicher Stil in den architektonischen wie figuralen Motiven. Wir halten auch diesen Stil für relativ berechtigt; wenn es aber uns zustünde, Aenderungswünsche zu äußern, so würden wir doch einmal für etwas einfachere Behandlung des architektonischen Elements stimmen, namentlich für Zurückschneidung der phantastisch überquellenden Pracht des Zierbogens in den großen Kompositionen der Breitseiten; sodann auch für mehr Maßhaltung in der Staffage überhaupt, damit dieselbe nicht zerstreuen und verwirrend wirkt. In der Komposition, welche die Christenheit ums leere Grab der hl. Jungfrau versammelt zeigt, sollen wohl die Blicke aller sich emporrichten zum Krönungsbild im Gewölbe; zwischen der ersteren und dem letzteren aber einen Zusammenhang herzustellen, wird nicht leicht sein, weil die erstere zu tief unten angebracht ist; man könnte ihr vielleicht den oberen Platz einräumen, welchen jetzt die Pfingstbarmherzigkeit innehat. Ob in dem schön behandelten Gewölbe nicht die architektonischen Rahmen für die Symbole

besser ganz weggelassen würden? Gerade hier scheint mir ein solches Gewirre von Linien, daß wahrscheinlich auch nach der Uebersetzung in den großen Maßstab es dem Beschauer vor den Augen flimmern und derselbe nicht mehr im Stande sein wird, die Hauptsachen, die sinnbildlichen Gedanken aus dem Ueberreichtum von Ornament herauszuschälen.

Doch das alles sind nebensächliche, vielleicht unbefugte kritische Bemerkungen. Der skizzierte Entwurf und der Name des Meisters enthalten gewichtige Bürgschaften dafür, daß die deutsche Kunst in Loreto hinter der italienischen nicht zurücksteht. Möge die schöne Broschüre von bleibendem Werth der Kasse des Comités reichlich Mittel zuführen.

Verschwundene und verschollene Altar- und Schnitzwerke Jörg Sürclins des Jüngeren.

Von Amtsrichter a. D. P. Bed.

(Schluß.)

In die gleiche Sammlung, über welche leider immer noch kein Katalog — ein sehr empfindlicher Mangel — vorliegt, sind im Jahre 1865 aus dem Nachlasse des † Domdekan's Hirscher in Freiburg, dem Besitzer einer einst berühmten Sammlung zwölf Holzschnitzwerke gekommen, deren Mehrzahl aus dem 15. Jahrhundert stammt und nach den maßgebenden Merkmalen, als Stil, Kostümen u. oberdeutschen bezw. schwäbischen Ursprungs (vielleicht auch von Sürclin) und von ziemlichem Kunstwerthe ist. Fünf derselben weisen durch Stil und Kostüm auf das 16. Jahrhundert; und unter diesen befinden sich vier Reliefs aus der Leidensgeschichte Christi, die in Betracht ihrer geistvollen Komposition, der Lebendigkeit der Motive und der trefflichen Charakterisirung der Personen einen Meister von nicht geringer Bedeutung verrathen. — Der Vollständigkeit halber fügen wir noch an, daß auch zu Zwiefalten, einem gleichfalls früheren Kloster-Zwiefaltenschen Dorfe, in der Pfarrkirche ein zwar einfaches Chorgestühl ohne Dorjal mit kleinen Säulchen unter den Wengensteinen mit dem Namen Jörg Sürclin 1499 — das ist also dem jüngeren — noch erhalten geblieben ist. Ganz das gleiche Chorgestühl mit einigen Thierköpfen und Totenkopf sieht man in der kunstreichen Kirche zu Oberstadion und darf man dasselbe sowie die ebendasselbst befindlichen kleinen, sehr schönen Brustbilder der vier Evangelisten vielleicht ebenfalls dem Jörg Sürclin d. J. zuweisen. — Weiter besaß die Wengensteinische Kirche von Ulm (nach der Ulmer Oberamtsbeschreibung, Stuttgart und Tübingen bei Cotta 1836, S. 87, zu vgl. mit A. Weyermann, Nach-

richten von Ulmischen Künstlern, I. S. 498) noch zu Anfang der 1830er Jahre einen schönen Altar von Jörg Sürlin d. J., dessen Schicksal, obwohl es ja noch nicht so lange her ist, wir nie erfragen bezw. in Erfahrung bringen konnten — wieder ein trauriger Beleg, daß selbst in unserem aufgeklärten Jahrhundert noch solche Kunstwerke spurlos verschwinden konnten! An sich schon wäre ja das Vorhandensein eines von Sürlin gefertigten Altars in der Kirche eines von jeher kunstreichen und kunstliebenden Stiftes ganz erklärlich. Aus der von dem Prälaten Michael III. Ruen verfaßten Geschichte dieses Klosters: *Wenga s. informatio historica de exempti collegii sancti Archangeli Michaelis ad insulas Wengenses Cann. Regg. etc., Ulmae 1766*, dem 6. Theile des großen Klosterwerkes: *Collectio scriptorum historico — monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum* erhält man leider keine Aufklärung; dieses Werk theilt mit anderen ähnlichen aus früherer Zeit den empfindlichen Mangel an kunst- und kulturgeschichtlichen Notizen. Vielleicht ist die in der Wengensakristei heute noch aufgestellte, an Sürlin erinnernde Gruppe: Christus am Kreuz mit Maria und Johannes noch ein von diesem Altar übrig gebliebenes Stück. Ein nach Wenga von Abt Johannes Mann um das Jahr 1497 hinterlassenes Manuskript: *de altaribus Monasterii in Insulis fori extra muros* (a. a. O., S. 92) könnte vielleicht Aufschluß geben. Jedenfalls darf dieser Sürlinische Altar nicht, wie schon gesehen, mit dem sogenannten Lucasaltar der Künstlerbruderschaft aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, von welchem die „Veröffentlichungen des Vereins für Kunst und Alterthum von Ulm und Oberschwaben“ (von 1870, S. 40) handeln und welcher schon im 17. Jahrhundert weggenommen zu sein scheint, verwechselt werden. Wahrscheinlich bezieht sich der Paßuß in Wenga, S. 61: *„chorum scamnis ac pluteis exornavit ac pro summo altari pretiosam comparavit tabulam“* auf den Lucasaltar. Schon die Fülle der hier mehr oder weniger nachgewiesenen Kunst-erzeugnisse läßt die Produktivität eines Meisters wie der jüngere Sürlin ahnen; und wie vieles aus seiner Werkstatt einst Hervorgegangene mag gar nicht mehr bekannt, längst verschwunden, zertrümmert oder vergangen sein?! Was mag nur alles an Kunstschätzen, darunter sicherlich noch manche Schnitzwerke der beiden Sürlin, das Ulmer Münster vor dem Wüldersturm, der ja in diesen heiligen Hallen greulich wüthete, in sich geborgen haben; hätte sich dies alles nur halbwegs erhalten, so wäre dieser majestätische Dom nicht nur einer der schönsten und größten Tempel, sondern auch noch die erste altdeutsche Kunstkammer der Welt!

Druckfehlerberichtigung: In Nr. 4 S. 33, 2. Sp., 8. Zeile (von unten herauf) soll es statt Sürlin heißen: Suezlin.

Gedanken über die moderne Malerei. (Fortsetzung.)

Welches ist der Zweck der Malerei? Darauf gibt eine besondere Schule der Naturalisten eine

andere scheinbar sehr klare und konkrete Auskunft. Ihre Devise lautet: Die Malerei hat nach Wahrheit zu streben und das Wahre wahr darzustellen. Diese Devise hat eine verborgene polemische Spitze, welche in dem Schlagwort sich zeigt: Nicht Schönheit, sondern Wahrheit.

Das Wort von Schiller: „Das Schöne ist die Zueinsbildung des Realen und Idealen“ enthält in kündigster Fassung eine ganze Aesthetik und verurtheilt jede exklusiv reale Kunststrichtung. Aber freilich nur unter der Voraussetzung, daß die Kunst es wirklich mit dem Schönen zu thun und auf Schönheit abzielen hat. Gerade dies aber, sagen die Vertreter dieser Richtung, ist eine unberechtigte Voraussetzung. Das Schönheitsprinzip ist eine petitio principii, kein Prinzip. Daß Schönheit Seele und Ziel der Kunst sei, ist nichts als ein unbegründeter und grundlos fortgeschleppter Irrthum. Nicht Schönheit, sondern Wahrheit. Die stolze Fahne der Wahrheit soll die moderne Malerei zu neuen Siegen führen. Man schaut mittheilend auf die alte Malerei herab und nennt die Anhänger der alten Schule „Schönmalerei“ mit der schlimmen Nebenbedeutung von Schönfärberei, und man klagt sie an, daß sie in den weichen Umarmungen der Schönheit die Wahrheit vernachlässigt haben.

Die Wahrheit, — wenn dieses Wort im vollen Sinn genommen würde, könnte es ja in der That ein herrliches Ziel der Malerei bedeuten; aber man entdeckt alsbald, in welchem Sinne dasselbe gemeint ist. Man stößt sofort auf eine höchst bedenkliche Begriffsverwirrung. Was diese anstreben, ist nicht die Wahrheit, sondern die Wirklichkeit und zwar wieder nur die Wirklichkeit der fünf Sinne, so daß wir vor dem alten Irrthum stehen. Wirklichkeit ist noch nicht Wahrheit. Wahr wird die Wirklichkeit erst dadurch, daß ich sie geistig erfasse, erkennend durchdringe, sie in meinen Wahrheitsbesitz aufnehme, andere von ihrer Wahrheit überzeuge und dadurch sie in den Wahrheitsbesitz anderer einfüge. Damit fällt die künstlich konstruirte Identität zwischen Wahrheit und Realität, die künstlich aufgerichtete Trennungswand zwischen Wahrheit und Idealismus, aber auch der künstlich geschaffene Widerspruch zwischen Wahrheit und Schönheit. Es mag richtig sein, daß mitunter die frühere Kunst im Streben nach Schönheit in Konflikt kam mit der Wahrheit, daß eine Schönheit angestrebt wurde in kraftlosem, weichen Sinn von Lieblichkeit, Anmuth, daß man ihr Wesen in Kleußerlichkeiten, in reizendem Spiel der Formen suchte, in unbefugtem Ausschluß starker Kontraste, in unwahrer Abschwächung der Wirklichkeit, in unnötigem Abschleif ihrer Ecken. Aber sobald man dem Wort Schönheit sein Mark beläßt, ist es total unrichtig, daß das Streben nach Schönheit an sich der Wahrheit zu nahe trete; die eigentliche künstlerische Schönheit hat die Wahrheit zur Voraussetzung; das Unwahre kann nicht künstlerisch schön sein.

Einen Beweis erbrachte man dafür, daß die alte Kunst die Wahrheit vernachlässigt habe; ihr Vorübergehen am Unschönen, Widerwärtigen, Häßlichen in der Natur und Menschenwelt. So

hat die extreme Schule des Impressionismus alle ihre Kräfte eingesetzt, um dieses Verfümmeln nachzuholen und einen förmlichen Kult des Häßlichen inaugurirt. Das ist entschieden die seltsamste Erscheinung in der ganzen neueren Geschichte der Malerei, der nichts Analoges aus früherer Zeit an die Seite gesetzt werden kann. Seit einem Jahrzehnt können wir keine Gemäldeausstellung mehr besuchen, ohne Bildern zu begegnen, welche das Verkrüppelte, Verkrümmte, Abstoßende in Natur- und Menschen-Erscheinungen, die ekelserregenden Anblicke von Krankheit, Siechthum, moralischer und physischer Herabgekommenheit, die verblöbenden und verthierenden Einflüsse und Wirkungen von Schuld und Laster, von Kretinismus und Idiotismus so brutal wahr wiedergeben, daß es den ganzen leiblichen und geistigen Menschen erschüttert und wie Brechreiz schüttelt.

Nun hat ja das Häßliche seine Stellung und Berechtigung in der darstellenden Kunst, und eine Naturdarstellung und Lebensschilderung, die ihm ganz aus dem Wege gehen wollte, müßte mit Glacehandschuhen und auf Stelzen durchs Reich der Wirklichkeit schreiten. Das Häßliche ist überall da am Platze, wo ein vernünftiger Zweck es fordert und ruft, wo es dem Schönen und Guten zur Folie dient, wo es durch seinen Gegensatz klärend, heilsam abschreckend wirkt, wo es als Nichtseinsollenbes betont, oder wo der auch in ihm mitunter noch liegende Humor ihm abgewonnen wird. Wenn aber jene Meister durch das Prinzip der Wahrmalerei zum ausschließlichen Dienst des Häßlichen verpflichtet zu sein meinen, wenn sie das Häßliche um seiner selbst willen und für sich allein nachbilden, so liegt darin doch eine gräßliche Verirrung und ein abscheulicher Götzendienst, nur noch vergleichbar jener grausenhaften Vorliebe der herabgekommenen heidnischen Religionen für das Monströse und Scheußliche. Ist denn, so muß man hier fragen, das Häßliche allein wahr? oder eignet ihm ein höherer Grad von Wahrheit? Und fühlen diese Maler nicht, daß sie auch hier im Streben nach Wahrheit unwahr werden, das Häßliche in der Natur noch überhässlichen, weil sie es ungemischt darstellen, für sich aus dem großen Tableau des Lebens ausschneiden, während es in der Wirklichkeit nie ganz unvermischt auftritt, immer noch eine gewisse Ausgleichung und Versöhnung findet? Die Natur und Wirklichkeit quält uns nicht und ekelst uns nicht an durch den Anblick des Häßlichen, wie diese Kunst; sie zeigt es uns in der Umgebung von anderem, sie zeigt es uns in anderer Beleuchtung, sie nöthigt uns nicht, den Blick darauf zu bannen, sie erlaubt uns darüber wegzugehen. Diese Kunst thut uns Gewalt an, sie nöthigt uns das Häßliche auf, sie reißt es uns derb unter die Nase!¹⁾

¹⁾ M. Carrière, „Materialismus und Aesthetik“ (Gegen den Materialismus. Gemeinfaßliche Flugchriften Nr. 1, Stuttgart 1892) S. 21 f.: „Zeigt uns der Künstler den Düngerhaufen und malt und beschreibt er ihn grell, damit er allensfalls auch durch die Phantasie auf

Und nun muß leider gesagt werden, daß auch die oben belobte Volksthümlichkeit unserer modernen Malerei, ihre Herablassung zum Niedrigen, zum Elend, zu Arbeit und Noth, ihre Vorliebe für den vierten Stand zum guten Theil bloß in dieser Geschmacksverirrung ihr treibendes Motiv hat und dadurch an Werth verliert, ja geradezu bedenklich wird. Nicht die Liebe zum armen Mann, nicht das Mitleid mit dem hungernden Sklaven der Maschine bewegt sie, sich in diese von Schmutz und Elend starrenden Tiefen hinabzugeben, sondern die Freude am Häßlichen. Und nun schildert sie das Häßliche, das sie hier findet, mit solcher Gefühllosigkeit und Rücksichtslosigkeit, daß wahrlich dadurch die soziale Frage nur verschärft werden kann. Dieses „sozialistische Elend in Oel“ kann das der Wirklichkeit nur vergrößern, nichts zu seiner Vinderung beitragen. Die Sozialdemokratie könnte sich keine andere Kunst wünschen; diese schafft Wasser auf ihre Mühle und ist eins mit ihr in dem Bestreben, die Unzufriedenheit künstlich zu vermehren. Wenn auch hier keine andere Tendenz waltet, als die Wirklichkeit so genau als möglich wiederzugeben, so macht sich die Kunst geradezu eines Verbrechens schuldig; sie macht mit ihren grellen und scharfen Farben die soziale Krankheit noch akuter; sie treibt den schändlichsten Wucher, der je an der Noth des Nebenmenschen sich versündigt hat. Das heißt aus der Armut, dem Elend, dem Hunger anderer Farben reiben und den Jammer des Nebenmenschen ausbeuten, um Aufsehen zu erregen und Geld zu machen.

Doch es ist nicht nöthig, diese Richtung mit besonderem Nachdruck zu bekämpfen. Sie ist im Rückgang begriffen; die Duzende solcher Bilder sind auf ein Duzend in jeder Jahresausstellung zusammengeschwunden. Bedauern muß man nur, daß diese Belehrung nicht die Frucht besserer Einsicht und Erkenntniß und wahrer Reue ist, sondern eigentlich nur durch den Hunger bewirkt wurde. Das Volk, das Publikum hat diese Kunst zum Hungertod verurtheilt; sie fand keine Käufer. Man möchte zu ihrer Rettung und Empfehlung noch so künstliche Sophismen spinnen; daß ja noch gar nicht ausgemacht sei, was schön sei, daß das ja ein sehr dehnbarer Begriff sei, daß das Häßliche das Salz des Kunstschönen sei, man möchte mit den Hegen in Shakespeares Macbeth singen: „schön ist häßlich, häßlich schön“, — das Publikum war in diesem Punkt nicht irrezuführen, es sah das Häßliche und wandte

die Nase wirkt, wenn er doch den Gestank nicht malen kann, nun so zeige er auch die Rose oder Lilie, die aus dem Dünger hervorbüßt, sonst verschone er uns in der Kunst lieber mit dem, woran wir im Leben lieber vorübergehen. . . . Mistjauche zu trinken, kann mich niemand zwingen, ich kann sie stehen lassen; sie ist da, sie ist gut, um das Getreidefeld zu begießen, und ich werde dem Bauer nicht zürnen, der unbestimmt um meine Spaziergängerinase sie auf seinem Ader verwerthet; aber vor der Dube warnen, wo Mistjauche als ein besonders moderner Trant ausgebaut wird, denn ich glaube nicht, daß er heilkräftig, sondern daß er gesundheitschädlich wirkt.“

sich davon ab; es war noch zu sehr im alten Vorurtheil befangen, daß die Kunst nicht dazu da sei, des Lebens Pflichten noch künstlich zu vermehren, sondern das Leben zu verschönen und zu verklären, und so konnte außer einigen Staatsgalerien sich niemand dazu entschließen, derartige Kunstwerke um Geld zu erwerben.

Noch eine andere Antwort erhalten wir auf die Frage: welches ist der Zweck der Malerei. Man nimmt den oben abgehandelten Satz wieder auf: Die Malerei muß malen und gibt ihm die spezielle Bedeutung: Wesen, Seele und Zweck der Malerei liegt in der Farbe. Das bildet sich dann zum Parteiruf aus: die Konturist, die Kolorist. Das Programm der Koloristenschule vertritt eine große, früher nicht genügend beachtete Wahrheit. Es macht wieder nachdrücklich aufmerksam auf die Bedeutung der Farbe für die Malerei, welche über der Komposition, der Zeichnung und Linienführung mitunter beinahe ganz vergessen und vernachlässigt wurde, im auffallendsten Grade bekanntlich von Cornelius. Aber auch diese Wahrheit wurde auf eine extreme Spitze getrieben. Die Farbe ist viel, aber sie ist nicht alles; sie ist wichtig, aber in der Farbe und Farbentechnik liegt nicht das ganze Geheimnis der Malerei und liegt nicht die Antwort auf die Zweckfrage.

Die extreme Ueberschätzung der Farbe führt zu weiterer Vernachlässigung des geistigen, idealen Gehaltes, zu verderblicher Unterschätzung der künstlerischen Komposition, der Gruppierung und Gliederung, der Zeichnung und Kontur, der Harmonie der Linien, der geistigen Musik der Maße, führt zum Untergang des Stils.

Die Folgen treten bereits zu Tage. Nachdem die strenge Zucht des Zeichnens gelockert worden, ist das Malen vielfach in ein Schmieren ausgeartet. „Viele Arbeiten der neuen Schule verrathen eine Flüchtigkeit der Behandlung, die den Maler als gewissenlos erscheinen läßt; in ungerechtfertigtem Vertrauen auf den ersten Eindruck, auf den ersten Pinselstrich sind sie hingeworfen.“¹⁾ Alle Achtung vor der Farbe; sie ist das Herz und das Herzblood der Malerei. Aber man muß dieses Blut in den geschlossenen Kammern und Arterien lassen, sonst vermag es nichts zu leisten, sonst verläuft es in Blutlachen, die nichts weniger als künstlerisch und als schön sind. So muß man die Farbe in den geschlossenen Behältern der Linie lassen, sonst kann sie nichts wirken; sie zerfließt, sie wird zum Kleck. Das ist ja doch auch kein normaler Blick mehr, der in der Natur und Wirklichkeit vor lauter Farbeindrücken keine Linie mehr sieht; das heißt vor Wald die Bäume nicht mehr sehen. Freilich grenzen hier Farben an Farben, aber gerade die Linie bildet die Grenze, und ist jeder Farbe Halt und Maß und Gerechtigkeit. Und die Linie muß den Rückgrat eines jeden Kunstwerks bilden und die feste Struktur seines Organismus, sonst werden die Landschaftsbilder zu Farbensaucen — ob diese hell oder dunkel, ändert

nichts — und die Menschengestalt wird zum Nebelphantom oder zum Krüppel, dessen Knochenstruktur durch die englische Krankheit zerstört ist.

Der Farbenparoxysmus hat zum Mißbrauch der neuen Technik der Freilichmalerei geführt und dieser Mißbrauch — darin liegt auch hier das Tragische — hat gerade das vereitelt, was der modernen Malerei als Höchstes gilt, — die Naturwahrheit. Die errungene Farbenfreiheit ist sofort in Maniertheit umgeschlagen und Maniertheit ist immer der absolute Gegensatz zur Natürlichkeit. Man sah nun nur mehr helle Farben; man trieb einen eigentlichen Kult mit dem Kremsjerweiß, den blassen Tönen, dem Bläulichen, Grünlichen, Rosa, Violett; es gab kein Dunkel und kein Hell Dunkel, keine ungemischte, volle Farbe, dunkle Farben mehr. „Sicher ist es unzulässig“, sagt der Verfasser von „Rembrandt als Erzieher“ (37. Aufl. S. 215), „aus der reichen Palette der Natur einen einzelnen Ton herauszuwählen und ihn dann zu privilegiren; dies gleicht den Kunststücken eines Paganini auf der G-Saite; es ist Virtuosenethum, nicht Kunst. Die Hellmalerei hat Fehler; es ist ihre Schwachseite, daß sie keinen Schatten hat; sie ist eine Schleimmalerei.“ Aus der „Münchener Sauce“, aus der „Chokolade“ sind wir glücklich herausgekommen; aber in was sind wir hineingerathen? In Kallgruben, in den Linschüssel, in die Spinatschüssel, in Kraut, Rüben und Gras, — so tief, daß nicht einmal der Kopf mehr herausragt.

Das Bestreben, die Farben der Natur in ihrer vollen Kraft absolut genau wiederzugeben, hat Bilder von höchst unnatürlicher Farbenwirkung hervorgebracht. Man hat nicht bedacht, daß, wenn ich ein Farbenstück aus der Natur und Wirklichkeit herausschneide und es in einen Rahmen gefaßt an die Wand hänge, dieses Stück nun doch völlig anders aussieht, als draußen im großen Panorama der Natur; denn dort grenzt es an andere Farbenreiche, die ihm zur Ergänzung dienen, seinen Farbenaccorden verwandt sind, seine Dissonanzen ausgleichen; hier ist es aus der großen Symphonie herausgerissen, und es wirkt entweder wirkungslos dahin oder es schreit laut und grell. Daher kommt es, daß auf so vielen Pleinairbildern das Grün der Natur, es mag mit Hilfe der so sehr bereicherten Palette raffiniert genau aus der Natur abgemalt sein, doch unwahr, giftig, arsenikgetränkt, todt und kalt erscheint. Dieses gemalte Sonnenlicht mag virtuos nachgemacht sein, es erreicht doch entfernt nicht mit seinem blöden Flimmern den zugleich scharfen und wohligen, weichen, warmen Glanz der wirklichen Sonne, — umföweniger, je derber seine Reflexe auf den Naturobjekten wiedergegeben werden.

Nein, auch die Farbe ist nicht alles und die Farbentechnik kann nicht Selbstzweck, nur Mittel zum Zweck sein. Auch im Reich der Farben bleibt die Natur die große Lehrmeisterin des Malers; aber auch hier genügt nicht, daß er mit dem äußern Auge sehe und das Gesehene nachmale; er muß Seher sein in der höhern Bedeutung dieses Wortes. Er muß das, was er sieht, von einem höhern Zweck aus geistig be-

¹⁾ Max Bernstein „Münchener Jahresausstellung 1889“ S. 11.

herrschen, künstlerisch bewältigen, durchgeistigen und befeelen, sonst bleibt auch seine Farbe todt, sonst schafft er vielleicht Kunststücke, aber keine Kunstwerke. Gerade das beste Licht für seine koloristischen Schöpfungen kann er nicht aus der Natur holen; das muß aus seinem Innern auf dieselben strahlen.

Nicht bloß darüber, was sie soll, auch darüber, was sie darf, ist die heutige Malerei in schlimmer Unkunde und Unsicherheit. Sie beansprucht eine absolute Freiheit und sie hat sich theilweise selbst von dem emanzipirt, was man bisher als Grundgesetz ihres Lebens angesehen und festgesetzt hatte. Man ist daran, das Joch der Aesthetik, der Kunstregel und des Stiles, der Schule vollends ganz abzuwerfen. Viel älter als dieses Emanzipationsgelfüste ist ein anderes, schlimmeres, das aber auch in der Neuzeit akut und geradezu verbrecherisch geworden ist: die Emanzipation des Fleisches. Die Unsitlichkeit, die absichtliche, unverhüllte Pflege der Unzucht, — das ist der wundeste Punkt der modernen Malerei, ihre geheime, syphilitische Krankheit, die am Mark zehrt und wenn ihr nicht entschieden entgegengetreten wird, den Verfall unheilbar macht. Man muß diese Schande offen aufdecken, auf sie hindeuten wieder und wieder. Und man kann es heutzutage mit einiger Aussicht auf Erfolg. Noch vor wenigen Jahren wurde jeder Versuch, diesem Laster entgegenzutreten, mit lautem Hohn und Spott beantwortet, auf längst veraltete mittelalterliche Moralvorstellungen zurückgeführt. Jetzt ist es doch etwas anders geworden. Man denkt über diese Sache ernster, auch in Kreisen, die mit Christenthum und Kirche nicht in naher Fühlung stehen, in welchen aber die Ueberzeugung noch lebt, daß die Sittlichkeit ein geistiges Kapital sei, ohne das die Gesellschaft nicht bestehen kann, das man nicht jedem moralischen Bankerott, auch nicht der Künstlerfreiheit ohne weiteres ausliefern darf, daß die Unsitlichkeit am Mark des Volkes frißt, zum Nationalunglück werden kann. Nicht bloß in Berlin, selbst in Paris hat man den Kampf gegen die Pornokratie wieder entschieden aufgenommen und die alten Gesetze mit neuen scharfen Spizen versehen. Seitdem mehrten sich auch die Stimmen gegen die unzüchtige Malerei. Man beklagt es nun offen, daß die deutsche Stegerin sich so schmählich von der Besiegten, der großen Sünderin an der Seine, habe verführen lassen, daß die Syphilis in so ekelerregender Weise sich am Organismus der deutschen Kunst angefreffen habe. Bis jetzt freilich ist ein entschiedener Heilungsprozeß an dieser wunden Stelle noch kaum mit Sicherheit zu konstatiren: darum kann man sich der unangenehmen Aufgabe, davon und dagegen zu sprechen, nicht entziehen.

Wir verwahren uns dagegen, daß man unsere Polemik gegen die Unzucht in der Malerei zurückführe auf gänzlich beschränkte Vorstellungen von der Freiheit der Kunst oder vom Wesen der Sittlichkeit; wir werden auch bei dieser Polemik keine spezifisch christlichen oder katholischen Grundsätze zur Voraussetzung nehmen. Schon vom

Standpunkt der Vernunft und der natürlichen Ethik verbietet sich eine Malerei, welche offen an die niedrigsten Triebe appellirt, der Sinnlichkeit und Lüsterheit Bündstoff zuführt und nach aller psychologischen Erfahrung die Leidenschaften reizt und dem Laster der Unkeuschheit stärksten Vorstoß leisten muß. Wir wollen keine falsche Brüderie; wir rauben der Kunst nichts von ihrer Freiheit. Ihr Recht, den Menschenkörper und auch das Nackte zu ihrem Studium und auch zum Gegenstand ihrer Darstellung zu machen, soll ihr belassen werden, mit der einzigen Einschränkung, die doch selbstverständlich sein sollte, daß dabei ein vernünftiger Zweck und keine unsittliche Absicht walte. Wir brauchen uns auch in keine peinliche Untersuchung einzulassen, wo hier die Grenzlinie zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem laufe. Es wird niemand wagen, uns zu widersprechen, wenn wir sagen, daß jede der neueren Ausstellungen — die neueste Münchener Jahresausstellung von 1892 leider nicht ausgenommen — wohl ein Duzend oder mehr Gemälde aufweist, die jedes, nicht bloß ein besonders zartes Sittlichkeitsgefühl verletzen, auf welchen das Fleisch lediglich des Fleisches wegen gemalt ist, nicht etwa, um die Schönheit oder den wundervollen Bau des menschlichen Körpers zur Anschauung zu bringen, bei welchen kein normales Auge darüber im Zweifel sein kann, daß hier nicht die Hand des Künstlers, sondern die freche Hand der Wollust und Unzucht den Menschenkörper entblößt und zur Schau stellt, den Frauenkörper prostituiert und ihm Ehre, Würde und Adel nimmt.

(Schluß folgt.)

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Quartalschrift, Römische, für christl. Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal, für Archäologie, und Dr. H. Finke, für Kirchengeschichte. VII. Jahrgang. Erstes und zweites Heft. Mit 3 Tafeln in Heliotypie. Lex.-8°. (S. 1—244.) Preis pro Jahrgang M. 16.

Diese Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften, jedes ca. 100 Seiten stark, mit Tafeln, meist in Heliotypie.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Frühgothische Kanzel in der Stadtpfarrkirche zu Eblingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. 6.

1893.

Beziehungen des Martin Schongauer zu Ulm.

Von Max Bach in Stuttgart.

Unter vorstehendem Titel bringt Amtsrichter a. D. Beck in den Nummern 1, 2 und 5 des Jahrgangs 1892 des „Archivs“ einen längeren Aufsatz,¹⁾ anschließend an eine schon im Jahrgang 1891 von Pfarrer Dr. Probst gemachte Mittheilung über Schongauers Beziehungen zu Oberschwaben. Einsender, welcher in letzter Zeit sich vielfach mit Studien über Martin Schongauer beschäftigt hat, die an anderem Ort veröffentlicht werden sollen, ist in der Lage, über die in Frage kommenden Bilder nähere Auskunft geben zu können.

Zunächst ist zu konstatiren, daß das in der Monographie des Prälaten Michael Ruen über das Wengenkloster genannte Bild nicht identisch ist mit dem von Weyermann, Häßler und andern Autoren erwähnten Bild im Münster zu Ulm. Dieses Gemälde hängt noch jetzt an der Abschlußwand des nördlichen Seitenschiffs neben dem Eingang in die Reibhardsche Kapelle; dasselbe stellt, wie die neueste Münsterbeschreibung von Pfeleiderer Seite 50 angibt, die Bekehrung Christi dar und wird dort also beschrieben: „Der etwas steife Leichnam wird von dem auf der Leiter

stehenden Joseph von Arimathia noch an der Hand gehalten, hinten ein Prachtskops, Mikodemus mit Salbenbüchse. Um Jesus knien zu Häupten drei Frauen, edle Angesichter von großer Wahrheit der Trauer, weiter zurück stehen zwei andere und dahinter das offene Grab. Rechts der Hauptmann zu Pferde; Landschaft; knieende Stifterin. Das Bild leider überpinselt geht auf Schaffners Hand oder Schule zurück.“ Auf dieses Bild bezieht sich unzweifelhaft die von Grüneisen-Mauch Seite 35 ff. gebrachte Notiz, nach welcher dasselbe bis 1799 in der Reibhardschen Kapelle aufgehängt war, dann aber in die Sakristei gebracht wurde und 1817 von Buziger restaurirt worden ist. Wie es sich mit der von Weyermann mitgetheilten Angabe verhält, ein Bürger zu Ulm habe im Jahr 1803 nach Säkularisation des Wengenklosters einen ganzen Leiterwagen voll Bilder fortgeführt, unter welchen sich auch „das große Gemälde von M. Schön, die Abnehmung vom Kreuz, das jetzt ein Schiffmann von Ulm besitzt“, befunden haben soll, ist nicht recht klar. Schon in dem a. a. O. S. 9 citirten Artikel über Schaffner („Kunstblatt“ 1822) wird das bezeichnete Gemälde als muthmaßliche Arbeit Schaffners erwähnt.

Nun wie verhält sich's aber mit dem andern ehemals und zwar bis 1881 in der Münchner Pinakothek befindlichen, jetzt aber in das Germanische Museum zu Nürnberg übergegangenen Gemälde „Bekehrung Christi“? Es ist ein echtes Werk Barth. Zeitbloms, wie ich mich im letzten Sommer persönlich überzeugt habe. Das Bild hat mehrere Umtausen erhalten, im alten Manulichen Katalog ist es Martin Schön zugeschrieben, später im Marggraffschen Katalog dem Schaffner und jetzt

¹⁾ Dieser Aufsatz war, wie dem Herrn Verfasser bezeugt wird, von Anfang an auf eine weitere Folge angelegt, in welcher mehrere in der obigen Arbeit von M. Bach berichtete Punkte zur Sprache gebracht werden sollten, besonders auch das jetzt Zeitblom zugeschriebene Bild im Germanischen Museum zu Nürnberg und die Thätigkeit Schongauers in Söflingen. Wir werden in Bälde die Fortsetzung der Untersuchungen Beck's im „Archiv“ mittheilen können, und die ganze Controverse wird dazu dienen, eine nicht unwichtige Frage unserer schwäbischen Kunstgeschichte zur endgiltigen Entscheidung zu bringen. Die Red.

in dem von den Herren Reber und Bayersdorfer verfaßten Katalog des Germanischen Museums endlich als Barth. Zeitblom erkannt.

Nach den auch von Beck mitgetheilten Notizen im Marggraffischen Katalog kam das Bild am 10. März 1803 in die K. bayerische Gemälbefammlung, und zwar ohne Zweifel aus dem Bestand der damals von der bayerischen Regierung aus dem Wengenkloster erworbenen Bilder. Ob nun das Bild dasselbe ist, welches schon im Jahr 1613 von dem Herzog Wilhelm V. von Bayern begehrt worden ist, wie in der angezogenen Schrift von Michael Kuen erwähnt ist, bleibt dahingestellt. Die Beschreibung paßt nicht genau, auch soll dasselbe auf Leinwand und nicht auf Holz gemalt gewesen sein. Keinenfalls kann aber das Bild von M. Schön gemalt gewesen sein, denn damals hatte man, wie Häppler richtig angibt, nur ganz mythische Vorstellungen über Schongauersche Kunst, und alles Wissen beschränkte sich darauf, was Sanbrant in seiner Akademie über den Künstler mittheilt, welcher ihn in Culmbach in Franken, wahrscheinlich eine Verwechslung mit Hans von Culmbach, geboren sein und in Colmar 1486 sterben läßt. Erst Heineken in seinem 1786 erschienenen Buche über Künstler und Kunstfachen erwähnt erstmals Bilder von Schongauer in der Martinskirche und in der Sakristei der hl. Dreifaltigkeitskirche zu Colmar. Diese Bilder wurden schon damals ohne irgendwelche urkundliche Belege ganz willkürlich dem Meister zugeschrieben, und heute noch ist sowohl in Colmar als anderswo kein einziges mit dem Namen des Meisters bezeichnetes Bild urkundlich beglaubigt. Ja selbst die Madonna im Rosenhag, das bis jetzt am besten beglaubigte Bild Schongauers, ist, wie ich an anderem Ort nachweisen werde, offenbar kein Werk des Meisters, dagegen glaube ich mit großer Wahrscheinlichkeit die Jsenheimer Flügel im Colmarer Museum demselben zuschreiben zu müssen.

Die von Prälat Kuen beigebrachte Notiz hat überhaupt keinen urkundlichen Werth. Bekanntlich hat dieser Prälat die Wengenkirche im Jahr 1754 ff. im Geschmack seiner Zeit verändert und die Decke mit Fresken von der Hand seines Bruders, des

Malers Martin Kuen von Weissenhorn, ausmalen lassen. Es liegt auf der Hand, daß der genannte Künstler, welcher vielleicht schon von den Kupferstichen des Meisters und seinem großen Ruf gehört hatte, seinem Bruder diese Aufgeben machte. Damals waren die großen einheimischen Maler: Schühlein, Zeitblom und Schaffner in Ulm vollständig vergessen. Schaffner wurde vielfach mit Schongauer identifiziert, weil man dessen Monogramm M. S. als Martin Schön las; erst der schon citirte Aufsatz von Prälat Schmid im „Kunstblatt“ von 1822 hat darüber einige Klarheit gebracht, dort ist auch („Morgenblatt“ 1816 Nr. 3) erstmals ein Werk Barth. Zeitbloms erwähnt, und zwar der Altar auf dem Heerberg bei Gaildorf.

Das was Jäger und Weyermann („Kunstblatt“ 1830 und 1833), Grüneisen-Mauch in Ulms Kunstleben und Nagler in seinem Künstlerlexikon über Martin Schöns Beziehungen zu Ulm mittheilen, ist ein förmlicher Wirrwarr von Hypothesen und Vermuthungen, die schon durch Häppler in seinem Sendschreiben an Eduard Mauch (1855) entkräftet worden sind.

So viel ist sicher, daß die beiden Bilder im Münster zu Ulm und im Germanischen Museum zu Nürnberg mit dem Namen Martin Schön nicht in Berührung zu bringen sind.

Ueber das Gemälde in Nürnberg hat Dr. Berthold Händke in den Mittheilungen des Germanischen Museums II. Bd. 1888 einen Aufsatz gebracht, worin er nachweist, daß das Bild dem Holzschnitt von Albrecht Dürer (B. 13) aus der großen Passion nachgebildet ist. Das Bild ist reproduziert im „Klassischen Bilderschatz“ Nr. 566; die technische Ausführung ist vollendet, die Farben klar tief und harmonisch, der Vortrag sehr verschmolzen, Köpfe und Gewandung von untrüglichen Zeitblom'schem Typus.

Das von Kuen erwähnte Bild wird ausdrücklich als auf Leinwand gemalt angegeben und kann schon deshalb unmöglich von Martin Schongauer gemalt sein, vielleicht war es eben auch eine Kopie nach einem Kupferstich desselben, was aber auch unwahrscheinlich ist, da unter den erhaltenen Kupferstichen des Meisters sich keine Kreuzabnahme oder Pieta befindet. Einst-

weilen müssen wir also darauf verzichten, das Bild in der angezogenen Beschreibung des Wengenklosters näher bezeichnen zu können.

Was schließlich die weiteren Beziehungen W. Schöns zu Oberschwaben anbelangt, so hat Pfarrer Dr. Probst in seinem Aufsatz in Nr. 8 1891 vergessen, daß auch im Kloster Söflingen bei Ulm angeblich Spuren Schongauerscher Kunst nachzuweisen sind. Ich sage angeblich, denn die Quelle, aus welcher W. Schmid in seiner Abhandlung über Schongauer in Dohmes „Kunst und Künstler“ 1875 I schöpft, ist nicht angegeben. Derselbe sagt: daß Schongauer für das Kloster Söflingen ein Gemälde ausgeführt habe, beweise der Brief eines Mönchs von Straßburg an eine Nonne des Klosters, worin er derselben aufträgt, der Aebtissin zu melden, er habe in Colmar von Meister Martin erfahren, daß dieser sich baldigst nach Söflingen begeben wolle, um seine Arbeit für das Kloster zu Ende zu führen. Das klingt sehr unwahrscheinlich, wird auch von den neuesten Biographen Schongauers Wurzbach und Burckhard gar nicht erwähnt; obgleich es ja auf der Hand liegt, daß bei den wenigen Nachrichten, welche man von dem Leben des Künstlers hat, gerade dieser Brief von großer Bedeutung wäre.

Nun war mir die von Dr. Probst mitgetheilte Notiz aus dem „Freiburger Diözesanarchiv“ 1887, woselbst die Handschrift eines unbekannten Geistlichen abgedruckt ist, welcher sämtliche Viberacher Kirchen, Kapellen und kirchliche Anstalten mit ihren reichen Kunstschätzen beschreibt. Hier wird nun der ehemalige Hochaltar der Pfarrkirche eingehend beschrieben. „Von der Taffel auff dem Altar im Chor. Item uff dem Altar im Chor da ist gestanden ein köstliche schöne Taffel, hat der Guoth Meister Hüpsch Marte gemahlet. Die hat gehabt zweifach Flügel ist bis ahn die Büne hinauff gangen.“ Am Schluß heißt es dann, „Alles ganz lustig und von Hüpsch Martin dem bößten (besten) Maler gemahlet ist gesein.“ Aus der ganzen Beschreibung geht hervor, daß das Werk ein großer Wandelaltar mit doppelten Flügeln und

großem Aufsatz, Tabernakel genannt, ähnlich wie in Blaubeuren war. Im Schrein befanden sich in geschnitten Figuren die Jungfrau Maria mit dem Kinde, zu ihren Seiten die Apostel Petrus und Paulus; auf den inneren Flügeln waren „ußgeschnittene Stück“ je zwei zu zwei vertheilt und zwar: die Geburt, hl. drei Könige, Beschneidung und Kindermord. Auf den Außenseiten, d. h. am einmal geöffneten Altar waren Gemälde und zwar Darstellungen aus der Passion auf jedem Flügel zwei Stück, zusammen acht Tafeln wie folgt: Gebet am Delberg, Gefangennahme, Geißelung, Verspottung, Christus vor Pilatus, Christus wird dem Volke gezeigt, Kreuztragung und Kreuznagelung. Diese Bilder sind es nun ohne Zweifel, welche für Martin Schön in Anspruch genommen werden. Doch entsteht die Frage: waren es Originale oder Kopien nach seinen Kupferstichen? Wir halten das letztere für wahrscheinlicher, denn gerade diese Passionsfolge wurde von Schongauer in Kupfer gestochen. Und wie sollten damals die Viberacher dazu gekommen sein, ein großes Altarwerk im fernen Colmar zu bestellen? Augenscheinlich gehört der Altar seiner ganzen Anlage nach dem Ausgange des 15. Jahrhunderts an; Schongauer starb aber schon 1491 und war in den letzten Jahren seines Lebens ohne Zweifel mit einem Altarwerk in Dreifach beschäftigt. Nun ist aber auch die Beschreibung erst 40—50 Jahre nach Aufstellung des Altars etwa 1531—40 entstanden und überdies nur in einer Abschrift aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auf uns gekommen. Nach all dem können wir diesen Aufzeichnungen eines Unbekannten nicht den Werth einer unanfechtbaren Original-Urkunde beimessen, wenn auch das Ganze den Eindruck großer Objektivität macht.

Uebersichten wir das bis jetzt über Schongauer Erforschte, so sind alle Versuche, dem Meister eine Thätigkeit in Ulm und Oberschwaben anzufinnen, als gescheitert zu betrachten. In den meisten Fällen handelt es sich nur um Kopien nach seinen Kupferstichen; Altärchen im Münster zu Ulm, Passionsbilder in der Alterthümerammlung daselbst und Mitter St. Georg

im Stuttgarter Museum vaterländischer Alterthümer. Nur das eine scheint sicher zu sein, daß Martins Bruder Ludwig sich in den Jahren 1479—1486 in Ulm aufgehalten haben muß, laut einem durch Häßler veröffentlichten Eintrag in das Ulmer Bürgeraufnahmebuch aus den letzten Dezennien des 15. Jahrhunderts, wo es unterm Jahre 1479 heißt: „Uff Cunrade eodem anno hat ein Ratt Ludwigen Schongawer Maler das Burgerrecht geschenkt also das er nun süro unser eingeseffene Burger sein. Und uns süro sturen dienen und aller verbott und gebot und och sachen gehorsam und gewärtig, und verbunden sein soll als andere unsere Burger ungesefrlichen.“ Leider läßt sich diese wichtige Urkunde nicht mehr kontrolliren, da neuere Nachforschungen im Ulmer Archiv ergeben haben, daß aus dem betreffenden Bürgerbuch gerade die Jahrgänge 1483—1492 herausgeschnitten sind! Auch das Steuerbuch von 1484 fehlt jetzt, in welches frühere Forscher erstmals den Namen Zeitblom eingetragen gefunden haben wollen.

Auffallend ist jedenfalls, daß dieser Ludwig, nachdem er 1479 sich ins Ulmer Bürgerrecht aufnehmen läßt, schon 1486 das Augsburger Bürgerrecht erkaufte und im Jahr 1493 Bürger in Colmar ist, schließlich aber doch wieder nach Augsburg zieht, wo es im dortigen Malerbuch sub 1497 heißt: „Item Meister Ludwig Schonauer hat gehabt zway Kinder, die haben der Kunst Gerechtigkeit mit Namen Martin und die Tochter Zuzanna.“

Bilder von Ludwig sind nicht nachweisbar, er hat nur einige Kupferstiche hinterlassen.

Also nochmals: aus den bis jetzt beigebrachten Materialien können sichere Schlüsse auf eine Thätigkeit Schongauers oder seiner Schule in Ulm und Oberschwaben nicht gezogen werden, und ich glaube auch, daß eine solche überhaupt niemals stattgefunden hat.

Beziehungen zwischen Oberschwaben und Tyrol.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.
Zweiter Artikel.

Weitere Verbindungsfäden zwischen Oberschwaben und Tyrol ziehen sich schon sehr frühzeitig in dem Cistercienserkloster Stams

(am Inn oberhalb Innsbruck) zusammen und halten sich dort längere Zeit.

Als in seiner Kunstgeschichte Tyrols, S. 377, äußert sich darüber folgendermaßen: Das Kloster Stams bildete eine ganz eigene Werkstatt aus unter dem Abte und Maler Heinrich Grussit, 1369—1387; dieser war aus Ueberlingen in Schwaben gebürtig (l. c. S. 330). Noch vorhanden ist von ihm eine figurenreiche Krönung Mariä, welche ehemals das gemalte Mittelstück eines Flügelaltars bildete, und Als glaubt (l. c. S. 349), daß durch den Einfluß dieser dauerhaften Werkstatt in Stams der süddeutsche Einfluß in ganz Nordtyrol überwiegend wurde, daß insbesondere in späterer Zeit noch der Einfluß des Martin Schongauer, Zeitblom, Dürer von hier aus nach Schwab (Kreuzgang im Franziskanerkloster daselbst) übertragen worden sei. Es ist aber auch möglich, daß direkter Nachschub aus Oberschwaben in Stams eintraf. Baumann berichtet in seiner Geschichte des Allgäu (II, S. 459), daß Karl IV. den Kirchensatz der Martinskirche zu Leutkirch, dazu die Kirchenvogtei, dem Kloster Stams schenkte (1352; 1359), wozu sowohl die deutschen Kurfürsten als auch der ober-schwäbische Landvogt ihre Zustimmung erteilten; erst im 16. Jahrhundert wurde diese Verbindung gelöst. Ein Mönch in Stams, der als Mystiker einen Ruf hatte, Johannes, stammte aus Kempten (l. c. II, 709). Noch intensiver und nachhaltiger waren die Verbindungen einer Linie der oberschwäbischen, freiherrlichen Familie Freiberg-Eisenberg zu Fuß en im Allgäu mit dem gleichen Kloster. Baumann führt an (l. c. S. 581), daß Friedrich v. Freiberg 1396 in Stams eine tägliche hl. Messe für seine Familie stiftete und dieses Kloster zum Begräbnißplatz seiner gesamten Familie erwählte, in der Weise, daß das Kloster die Leichen auf 20 Meilen Wegs abholen mußte. Ein späterer Angehöriger dieser Familie ließ 1476 die Grabsteine im Kreuzgang zu Stams erneuern und einen gemeinsamen Grabstein dort errichten (l. c. S. 583). Auch sonst treten recht verwickelte Rechtsbeziehungen ¹⁾ zwischen beiden Provinzen

¹⁾ cf. Baumann, l. c. II, S. 206.

ein, welche jedoch einem persönlichen Verkehr Vorschub leisten mochten. Die Uebergabe des Altarbaus in Sterzing an Hans Mueltscher von Reichenhofen in Oberschwaben erscheint unter solchen Umständen nicht mehr so sehr überraschend.

Mit der Regierung des Kaisers Maximilian gewannen diese Beziehungen neuen Aufschwung. Professor Semper äußert sich darüber in seiner Schrift „Die Brigner Malerschulen“ (S. 130): „Bekanntlich bildeten sich durch Maximilians Anstoß die regsten Beziehungen süddeutscher Maler zu Tyrol aus, die aber auch noch nach seinem Tode fortbauerten, wie die von Meister Wilhelm aus Schwaben in den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts ausgeführten Wandgemälde im Kreuzgang der Franziskaner zu Schwaz, sowie Bernhard Striegels Anwesenheit und Thätigkeit in Tyrol in den Jahren 1521 und 1525 bezeugen.“ Diese Verbindungen setzten sich noch länger fort, wofür bei uns einige Anhaltspunkte gegeben sind. In der Hofkirche in Innsbruck fanden beim Bau der Altäre (1556) Beschäftigung: Caspar Leschenbrand in Ulm und Hans Walch in Mindelheim; ferner wurde das Orgelgehäuse daselbst 1560 gefertigt von Jörg Ebert in Ravensburg und der Bet- und Fürstencor daselbst nebst Uhrgehäuse (1570) von Hans Albner, gleichfalls aus Ravensburg. Als bezeichnet diese Arbeiten (l. c. S. 395 und 396) als tüchtige Leistungen der deutschen Renaissance.

So kräftig und anhaltend auch die Einwirkung Süddeutschlands auf Tyrol war (von der ebenso starken, aus Italien stammenden, handeln wir hier nicht), so erhob sich doch die tyrolische Kunstübung zu einer sehr anerkennenswerthen Selbständigkeit, wofür wir nur auf die Werke des Michael Pachser in Gries (1471), Sanct Wolfgang zc. hinweisen.

In Tyrol gestaltete sich somit die heimische Entwicklung der bildenden Künste günstiger als in der Schweiz. Auch hier bestanden maßgebende Einflüsse von Nord und Süd, besonders von Martin Schongauer und von der Bosenfeschule (nach Rahn und Burkhart); aber Leistungen, wie die Pachfersche Werkstätte in Brunecken hervorgebracht hat, werden vermisst. Einen

Ersatz dafür bietet jedoch die hohe Blüte der Glasmalerei in diesem Lande.

Aber gerade die Werke des hervorragendsten Tyroler Meisters haben, nach unserem Dafürhalten, unverkennbar, auf Oberschwaben zurückgewirkt. Wenigstens wird eine Einwirkung Pachfers oder seiner Werke auf den ca. 20 Jahre später (1491) in Ravensburg thätigen Meister Jakob Rueß nicht in Abrede gezogen werden können. Wir möchten zur Begründung dieser Auffassung nur auf einen gemeinsamen charakteristischen Zug in den Werken desselben aufmerksam machen. Es ist die reichliche Anwendung der Engelsfiguren als Ornament, sozusagen der Engelsgarnituren, wenn der Ausdruck erlaubt ist.

Die Pachferschen Altäre in Gries und in S. Wolfgang einerseits und andererseits die Rueßschen Altäre in Chur und Churwalden sind im Mittelschrein (bei Rueß auch an den Flügeln) mit einer mehr oder weniger großen Anzahl in Relief geschnittener Engelsfiguren in linearer Anordnung geschmückt, die keine andere Funktion zu verrichten haben, als den Teppich des Hintergrundes zu halten. Wenn Pachfer dann noch weitere zahlreiche Engel anbringt, welche wie Pagen die luxuriös langen Gewänder seiner hl. Figuren aufnehmen und halten, so hängt das mit einer Eigenthümlichkeit der Pachferschen Gewandbehandlung zusammen, die Rueß zwar nicht adoptirt, wobei aber doch eine Abhängigkeit des Meisters Rueß von Pachfer sich verräth. Dieser hat in Gries und Sanct Wolfgang die Krönung Mariä zum Mittelbilde gemacht, wobei die Figuren theils in sitzender theils in knieender Stellung sich befinden. Um nun aber diese Figuren doch in die gebührende Höhe neben den stehenden Heiligenfiguren hinaufzurücken, war zunächst ein hohes Postament unumgänglich erforderlich, das aber einen ganz nüchternen und schlimmen Eindruck hätte hervorbringen müssen. Mit vielem Geschick verwendet nun Pachfer die langen Gewänder und die lebhaft damit beschäftigten Engel, um diese Schwierigkeit zu überwinden. Rueß stellt in dem Churer Altar auch die Madonna sitzend dar neben anderen stehenden Heiligenfiguren, ist deshalb auch in der Lage, das Postament

hoch hinaufrücken zu müssen und sucht nun seinerseits auch mit Engelsfigürchen am Postament sich zu helfen. Man merkt aber bei ihm recht gut, daß er stockend hinter seinem Vorbild, das im vorschwebte, zurückblieb.

Auf eine weitere Spur von Rückströmungen aus Tyrol nach Oberschwaben macht Wischer in seinen Studien zur Kunstgeschichte S. 417 aufmerksam; es sind Zeichnungen, die in einem Werke der Hohenwangschen Offizin zu Ulm 1501 sich befinden, in welchem auch deutsche und italienische Weise sich zu vereinigen scheint. Die Wahrnehmung dürfte nicht ganz uninteressant sein, daß, wie einstens Münzberg in einer lebhaften künstlerischen Verbindung mit dem Nordosten, besonders Krakau, stand, so auch Ulm und Oberschwaben in einem ähnlichen Verhältnisse zu dem kaum weniger weit entfernten Gebirgsland im Südosten.

Zur Geschichte der Kreuzwegandacht.

Die zweite Auflage des Werkes, welches unsere letzte Vereinsgabe bildete, hat noch im vorigen Herbst die Presse verlassen. Die 14 Tafeln mit den Kreuzwegkompositionen der Deuroner Schule wurden mittelst desselben Verfahrens und in gleicher Größe wie die der ersten Auflage hergestellt und in schöner Mappe gesammelt. Die Textbrotschüre wurde gegenüber der ersten Auflage um zehn Seiten vermehrt; außer mancherlei Korrekturen und Zusätzen hat namentlich die Veronikalegende erstmals eine gründliche Untersuchung erfahren. S. 34 der neuen Auflage ist darauf hingewiesen, daß die Kreuzweganlagen mit sieben Stationen, die sogenannten „sieben Fälle“, denen mit vierzehn Stationen voraus liegen und es sind noch einige erhaltene Anlagen der ersten Form namhaft gemacht. Daß die letztere auch in unserem Land bekannt war, wußte ich bei Besorgung der neuen Auflage noch nicht. Zu meiner Verwunderung fand ich in diesem Herbst auf der letzten Strecke des Weges von Neuler bei Ellwangen nach dem kleinen Filial Bronnen (mit altromanischer Kapelle, deren gothische Fresken von Maler Loosen 1886 restaurirt wurden und sehr sehenswerth sind) sieben steinerne Bildstöcke mit Darstellungen der „sieben Fälle“. Im Dorfe wird gesagt, es habe sie ein mit dem fallenden Weh behafteter Würzger errichten lassen. Namen und Jahr der

Errichtung haben die Bildsäulen selbst bewahrt: die meisten tragen die Inschrift: Sebastian Rathgeb 1724, 1725 oder 1729. Abwechselnd ist ein Pfeilerchen oder eine schlanke Säule mit hübschem Kapitell der Träger des eigentlichen Bildgehäuses mit dem Relief. Die Bilder haben Kunstwerth nicht, sind aber für uns ikonographisch von Wichtigkeit. Zur Darstellung kommt nicht etwa ein siebenmaliges Niederfallen des Heilands unter dem Kreuze, sondern auch nur ein dreimaliges; die anderen Szenen schildern die Hülfeleistung Simons, den Liebesdienst der Veronika, die Begegnung mit der Mutter; eine ist vor Verwitterung nicht mehr erkennbar.

Wir möchten unsere Leser aus Württemberg bitten, im Lande noch weitere Umschau halten zu wollen, ob vielleicht auch anderswärts noch solche Stationenwege mit den sieben Fällen vorkommen, und der Redaktion von etwaigen Funden Nachricht zu geben. Auch jedem auswärtigen Leser wären wir für gefällige Mittheilungen aus andern Ländern dankbar.

Gedanken über die moderne Malerei.

(Fortsetzung.)

Gewisse Motive werden bis zum Uel wiederholt — gewiß nicht bloß aus künstlerischen Absichten. Die „dankbaren“ mythologischen Stoffe genühten nicht mehr; man fügte hinzu die Scenen aus den orientalischen Harems, von den Sklavinnenmärkten, aus den Badekabinetten, die Hengstabbathe und Walpurgisnächte; die Allegorien wurden auf dieser Fleischbank ausgeschlachtet. Die neueste Malerei braucht gar kein Motiv mehr; sie stellt oder legt — in welchen Situationen! — unmotivirt und unvermittelt nackte Frauenkörper in die offene freie Natur hinein und nennt dann solche Bilder Morgen, Mittag, Abend, Nacht, Frühling, Sommer, Herbst. Dieser fleischerne Gedanke hat geradezu Schule gemacht; jede Münchener Ausstellung der letzten Jahre wies zum mindesten ein statliches Halbduzend Bilder auf, welche dieses „Motiv“ breit traten; die neueste von 1892 bleibt nicht zurück; die „Idylle“ von Wenzel Wirtner, die „Abendstille“ von Heinrich Rossow, das „Frühlingsahnen“ von Alfred Seifert, der „Sommertag“ von Hans Sandreuter, der „Abend“ von Rengon Roy — lauter Variationen jenes Einen Themas! Ja, man wagt es, selbst religiöse Gegenstände zur Befriedigung der unreinen Lust zu missbrauchen, und leider auch hierin läßt die neueste Zeit früher Dagewesenes weiter hinter sich. Schon seit Jahrhunderten muß die alttestamentliche Erzählung von der Frau des Urias und von der leuschen Susanna und die neutestamentliche Heilige Magdalena es sich gefallen lassen, pornographisch ausgebeutet zu werden; aber Max Kuschels gemalte Magdalena übertrifft

alle ihre unzüchtigen Vorgängerinnen ebenso unbestreitbar, wie A. Böcklins Susanna im Bade. Einem Albert Keller (Legende der heiligen Julia, Münchener Ausstellung 1892) und Alexander Jakesch (heilige Theodosia, Ausstellung 1889) blieb der traurige Ruhm vorbehalten, selbst den Tod, den Märtyrertod heiliger Jungfrauen sinnlich augenüßt zu haben. Einem Joseph Bloch ist die Epifanie Jesus am Jakobsbrunnen gerade recht, um eine schamlose Orientalin zu porträtieren. Nahe daran streift Oskar Rex, wenn er der vor Jesus stehenden Ehebrecherin anstatt der Reue und Beschämung ein freches Lachen ins Gesicht schreibt, und Julius Exter, der in seinem „Verlorenen Paradies“ (Ausstellung 1892) den weiblichen Körper, um dessen willen offenbar das ganze Bild gemalt wurde, des letzten Feigenblatts beraubt. Im letztgenannten Bild ist ein Zweifaches symptomatisch für die Geistes- oder vielmehr Fleischesrichtung eines Theiles der modernen Malerei: einmal, daß der männliche Körper neben dem weiblichen verhältnismäßig dezent bzw. nachlässig behandelt ist, sodann, daß beim weiblichen Wesen das Antlitz nicht sichtbar ist. Beides begegnet uns auch sonst häufig und kann fast nur auf die Tendenz zurückgeführt werden, die sinnliche Wirkung raffiniert zu steigern, das Auge aufs Fleisch zu bannen, den letzten Strahl von Geistigkeit, den letzten Zug des Seelischen, das schließlich noch jedes Menschenantlitz erhellt, vom Bilde fernzuhalten.

Man versuche nicht solche Leistungen der Kunst zu verteidigen und in Schutz zu nehmen, ihnen andere Tendenzen zu unterstellen, wo doch der Maler seine Tendenz so klar ausdrückt; man ziehe nicht künstlich Schleier vor, wo der Maler selbst alle Schleier weggerissen hat; man rede hier nicht von vollendeter Technik, von Farbewirkung, von künstlerischer Auffassung und wolle nicht damit die Schuld solcher Bilder bemänteln. Und man rede hier nicht von der Freiheit der Malerei, welche nicht angetastet werden dürfe. Die Freiheit der Kunst kann nicht die Freiheit der Buchführung und der Prostituirten sein; das ist nicht Freiheit, sondern Frechheit. Wer gegen diese Richtung der Malerei und gegen diese Farbvergiftung von unberechenbaren Folgen eifert, der vertritt nicht bloß das Interesse von Christenthum und Kirche, der kämpft nicht bloß für die Sittlichkeit, welche das Lebensmark der Nation ist, er tritt auch ein für das wahre Interesse der Kunst, der Malerei selbst. „Die Keuschheit ist nicht bloß eine sittliche, sondern recht sehr eine künstlerische Eigenschaft“ (Fr. Recht).

Der Charakter unserer Zeitschrift rechtfertigt, ja verlangt es, daß zum Schluß noch die religiöse Malerei der Neuzeit, oder die moderne Malerei, soweit sie sich mit religiösen Gegenständen befaßt, einer besonderen Kritik unterzogen wird.

Gibt es eine religiöse Malerei als eigene Kategorie? mit besonderen Rücksichten und Pflichten, mit eigenem Charakter und Stil? Man leugnet das von manchen Seiten. Kunst ist Kunst, Malerei ist Malerei, ob sie sich zufällig

ihre Thematik aus dem Reich des Profanen oder Religiösen hole. Die prinzipielle Frage kann hier nicht zum Austrag gebracht werden. Für Einen Satz wird man aber doch wohl die allgemeine Zustimmung nicht bloß der Gläubigen und noch irgendwie religiös Gesinnten, sondern auch aller Vernünftigen und Wohlansändigen erwarten können, für den Satz: Die Malerei darf religiöse Gegenstände nicht so behandeln, daß die Art der Darstellung dem Charakter derselben zuwider ist, daß sie die heiligen Thatfachen, Geheimnisse, Gestalten der Religion, des Christenthums in die Sphäre gemeiner Wirklichkeit herabzieht, sie profanirt. Wenn mit Zustimmung jedes Vernünftigen selbst das Strafgesetzbuch Religion und Kirche gegen Injurien schützt, so kann nicht die Kunst das Recht beanspruchen wollen, sich durch Pinsel und Farbe injuriös an derselben zu vergreifen. Ist dieser Satz wirklich allgemein zugestanden? In der Praxis nicht; wie er aber in der Theorie ernstlich soll in Abrede gezogen oder widerlegt werden können, ist unersichtlich; also muß die richtige Theorie die falsche Praxis verdammen.

Nun sagt freilich mancher moderne Maler mit Mund und Pinsel: Für mich existiren diese Thatfachen und Personen als übernatürliche, heilige, religiöse nicht; ich sehe in den Erzählungen der heiligen Schrift lediglich geschichtliche Ereignisse ganz derselben Art wie alle übrigen, deren die Geschichte Erwähnung thut; für mich gibt es überhaupt kein eigenes, höheres Reich des Religiösen, daher auch keine besondere Art, das angeblich Religiöse darzustellen. Wir werden mit solchen uns nicht auf dem Boden positiver Gläubigkeit auseinanderlegen können; aber es genügt auch ein viel niedrigerer Standpunkt, um ihr Unrecht einzusehen und aufzudecken. Vielleicht darf man wenigstens bei manchen auch aus dieser extremsten Klasse doch eines noch voraussetzen: Vernunft und Anstand. Dem Maler, bei welchem wir dies noch voraussetzen können, sagen wir: Selbst wenn dir diese Thatfachen und Persönlichkeiten einer höheren Würde, einer religiösen Bedeutung, eines übernatürlichen Charakters entleibet und bar erscheinen, berechtigt dich das nicht, sie nach deiner profanen Auffassung zu malen, und du begehst ein Verbrechen, wenn du es thust. Wenn du ein Mann von Gewissen, von Anstand und vernünftiger Ueberlegung bist, wirst du es nicht thun. Dein Gewissen wird dir sagen: thue es nicht; du theilst nicht die Ueberzeugung anderer, aber das sei ferne von dir, daß du den Glauben und das religiöse Gefühl hundert und tausend anderer durch deine Kunst ärgerst und verletzest. Deine Vernunft wird dir sagen: thue es nicht; wahrlich, es wäre übelgethan, wolltest du das kostbare Kapital der Volksreligion, an dessen Verschleuderung und Herabminderung gegenwärtig so viele Kräfte verbrecherisch arbeiten, auch durch deine Kunst noch schädigen. Eben wenn und weil du diese heiligen Objekte auf Eine Linie stellst mit den profanen, hast du gar keinen Grund und kein Recht, mit deinem Pinsel gerade nach jenen zu greifen. Also die Hand davon! Man verlangt von dir nicht, daß

du das Heilige heilig darstellst, wenn du nicht daran glaubst, — du könntest es auch nicht — aber das kann man verlangen, daß du es nicht darstellst und deine Kunst andern Gegenständen zuwendest. Thust du es doch, so leitet dich entweder gewissenloser Leichtsin oder freche Frivolität, oder aber fanatischer Haß gegen Christentum und Religion und das Streben, mit deinem Pinsel für Atheismus und Unglaube Propaganda zu machen; wo bleibt denn aber im letztern Fall der so laut verkündigte Kanon, daß die Kunst zwecklos sein müsse und vor allem nicht tendenziös sein dürfe? hat dein Pinsel etwa die Aufgabe, negative Kritik zu malen? Keman, Strauß, Baur in Farben zu übersezen?

In der That, schon jedem verständigen, edlen Gemüth wird man den Satz als richtig erweisen können, der dem gläubigen selbstverständlich ist: daß, wenn die Malerei sich mit religiösen Themen abgibt, dies in religiöser Absicht zu geschehen habe und unter Zuhilfenahme aller jener Mittel, welche die Wahrung des religiösen Charakters garantiren. Im andern Fall kann nicht bloß kein religiöses Kunstwerk, sondern überhaupt kein Kunstwerk zu Stande kommen, weil Objekt und Charakter, Gegenstand und Formensprache des Bildwerks in schreiendem Widerspruch zu einander stehen. Wie tief war das Bewußtsein, daß für die religiöse Kunst eine höhere Weihe, ein idealer Charakter, eine vornehmere Formenwelt nöthig sei, selbst in der antik-heidnischen Kunst begründet, und wie blieb es lebendig bis in die Zeiten des schlimmsten Verfalls. Dem gegenüber ist es beschämend, daß eine ganze Reihe von Produkten der modernen Malerei sich als offene, rohe Verletzungen dieses elementarsten Prinzips verrathen. Alle jene oben gezeichneten Verirrungen der modernen Malerei wurden auch auf das Gebiet des religiösen Kunstschaffens verschleppt und zeitigten hier ihre giftigsten Früchte; sie wuchsen hier mitunter geradezu zu Verbrechen und Waspheemien aus. Wir haben hier alles schon erlebt, auch das Unglaubliche und Unmöglichste. Man hat, wie wir schon hervorhoben, der geilen Lust gestattet, selbst die Schwelle des Heiligthums zu überschreiten und selbst das Heilige mit ihrem ekkeln Geiße zu übergießen. Die materialistisch-realistische Richtung hat sich an den religiösen Gegenständen vergrißen und auch sie nicht bloß des übernatürlichen, sondern des geistigen Gehaltes entleert. Der Impressionismus, die Lust am Häßlichen, ist auch ins religiöse Gebiet eingedrungen und hat hier den letzten Hauch von Würde und Adel verweht. Der Emanzipationsgeist hat auch beim religiösen Kunstschaffen die herrlichen Leistungen der Vorzeit vollständig ignorirt und mit jedem traditionellen Typus ausgeräumt; er hat einem wilden Subjektivismus die Fügel schießen lassen und damit den objektiven, universalen Charakter und Gehalt der religiösen Thematik geschädigt. Alles das zusammen hat eine religiöse Kunst hervorgebracht, welche manche Linie unter den religiösen Produkten der antiken Kunst steht.

Der Naturalismus und Realismus war ja freilich schon viel früher in den heiligen Bann des religiösen Gebiets eingedrungen. Er spielt

schon eine große Rolle in der spätern altdeutschen religiösen Malerei, aber in ganz anderer Weise. Hier dient er dazu, den historischen Charakter der heiligen Thatfachen und Gestalten zu betonen und einen urwüchsigem, das Volksgemüth ansprechenden Ausdruck des Glaubens zu schaffen, der den Maler beseelte; in der modernen Malerei spricht er das Bekenntniß des Unglaubens aus. Dort ist er Ausfluß einer gesunden, gläubigen Naivetät, hier ist die Naivetät eine gemachte und simulirte, bloß der Deckmantel für den Glaubensmangel. Man kann diesen Realismus, sofern er anständig bleibt, ja noch gewähren lassen im religiösen Genre, welches — wohl nur wegen der Armut an Ideen und Motiven — gegenwärtig so stark kultivirt wird, in den Dugenden von Kirchgangs-, Beerdigungs-, Versehgangs-, Sakristei-, Ministranten-, Professionenbildern, unter welchen immer auch einige befriedigende sich finden; aber wo er sich an die eigentliche Heilsgeschichte, an die Darstellung heiliger Mysterien, an Andachts- und Altarbilder wagt, geht es fast nie ohne Skandal ab. Vollends dann wenn er auch hier die Motive und Modelle mit Vorliebe aus den niedrigsten und schmierigsten Schichten des Volkes und der Wirklichkeit holt. Leider hat gerade diese Art der Darstellung des Heiligen sich zu einer förmlichen Schule verfestigt und bedeutende Künstlerkräfte in Sold genommen.

Der eigentliche Bannerträger dieser Schule wurde F. von Ullde, dessen Name für immer in der Geschichte der religiösen Malerei einen üblen Klang behalten wird, ein Meister von bedeutendem künstlerischem und technischem Vermögen, besonders begabt, die flüchtigen Erscheinungen des Lebens zu bannen und lebendig wiederzugeben, tüchtig in der psychologischen Schilderung, wie wenige von den Neueren. Wäre er doch bei der Soldatenmalerei und den Bildern aus dem Volksleben geblieben. Er hat eine Kinderstube gemalt, an der wir nichts aussetzen wollten; nun aber fällt ihm ein, in diese modern-ländliche Kinderstube den Heiland einzuführen, nicht um die Kinder zu segnen, sondern um ihnen das Gesicht zu reinigen und die Nase zu putzen, — denn etwas anderes kann und will dieser Heiland nicht. Er schiltbert ergreifend, wie eine von der Polizei freilich wohl nicht ohne Grund ausgewiesene und verfolgte Familie in Nacht und Nebel die Flucht ergreift; das ließe sich sehen und es erweckt selbst Mitgefühl, jenes Mitgefühl, das wir auch verschuldetem Elend nicht versagen; aber das Mitgefühl schlägt in einen ganz anderen Affekt um, wenn wir nun im Katalog dieses Bild als Flucht nach Aegypten verzeichnet finden. Er malt ein Stück sozialen Elends, wie in schmutzigem Stall ein herabgekommenes Bagabundenweib niederkommt mit einem Erdenwurm, der ihr Elend erbt, und wie der Bagabund auf der Stiege sitzt und sich nicht zu helfen weiß bei solcher Mehrung seiner Sorgen; das könnte zunächst unser Interesse wachrufen; aber Ekel, gemischt mit Grauen und Entsetzen erfasst uns, wenn wir finden, daß das die heilige Nacht darstellen soll. Er schiltbert ein Abendessen im Buchthause und man staunt

über die Physiognomien der Verbrecher, welche gespannt am Munde des Einen hängen, der etwas besser zu sein scheint als die andern, und bei dessen Wort auch in ihnen noch der letzte Rest von Gewissen sich regt, — aber man traut seinen Augen nicht, wenn man erfährt, daß dies das letzte Abendmahl vorstellen soll. Und nun wollte man gar den Versuch machen, diese Bilder, gegen welche jedes gläubige und anständige Gemüth mit unwillkürlichem Schauer reagirt, als religiöse Bilder zu retten. Ob es denn, fragte man,¹⁾ gegen den evangelischen Sinn verstoße, daß Göttliche als etwas in der Menschheit, unbedingt von Raum und Zeit Fortwirkendes zu fassen? Ja man wollte dem Protestantismus diese Bilder aufnötigen als die ersten rein evangelischen Auffassungen und Darstellungen der heiligen Geschichte, da hier Jesus so recht als Heiland der Armen und Elenden eingeführt werde,²⁾ und man verwies auf deren Farbwirkung, welche nicht ohne Romantik und tiefe Mystik sei. Es gelang nicht, das Urtheil irreführen. Diese Art von Poesie kann auf kein gesundes Gemüth einen wohlthuenden Eindruck machen, dieser schmutzige Farbenzauber kein gesundes Auge erfreuen, und man kann mit aller Farbenromantik das Verbrechen gegen die Religion, welches in diesen Bildern liegt, nicht zudecken oder mildern. Nicht das ist das Verbrechen, daß der Heiland mit dem Elend der Welt konfrontirt wird, auch das nicht, daß die heutige Welt und ihr Elend ihm nahegebracht wird, aber das, daß Uebe den Heiland selbst über diese Atmosphäre der Sünde, der Schuld und des Elends nicht hinaushebt, sondern ihn völlig darin untergehen läßt, daß er alles Göttliche an ihm negirt und ihn selbst auf das Niveau der Verbrecher, Vagabunden, im günstigsten Fall (bei der Bergpredigt) des schwärmerischen Sektenpredigers herabdrückt. Denn das heißt den Heiland leugnen und noch tiefer herabwürdigen, als die niedrigste Tagirung seiner Person als des Weisen von Nazareth und des Wohlthäters der Menschheit ihn je anzusehen gewagt hat. Geistesverwandt mit Uebe ist E. von Gebhardt, dessen Auffassung und Formengebung in dem Abendmahl, der Himmelfahrt, dem Ecce homo, der Erscheinung des Auferstandenen vor Thomas und neuestens in seinem Bilde Christus in Bethanien nicht weniger trivial ist, trotz der mehr mittelalterlichen als modernen Staffage. Auf gleichen Bahnen wandelt Albin Eggers mit seiner „heiligen Familie“ in der diesjährigen Ausstellung in München (ein altersschwacher Greis, in dessen Bart das Kind spielt, daneben sitzt ein verheerter Bauernweib), ferner Franz Stud mit seinem Kreuzigungsbild (ebenfalls in der neuesten Ausstellung) ohne alle Würde und Weiße, welchem, wenn ich recht berichtet bin, erst die Polizei zu einem Lendentuch verhelfen mußte, und so manche andere, welche

nicht einmal die Ehre einer Erwähnung verdienen. Genug von dieser religiösen Malerei, welche den Tiefpunkt unseres künstlerischen Elends bildet; zum Glück wird sie nicht von langer Lebensdauer sein; noch rascher als die Kritik wird der Ekel, die Verachtung, der Hunger ihr Ende herbeiführen.

Wir haben ja immer noch Besseres. Freilich manches ideal gedachte und tiefempfundene religiöse Gemälde offenbart allzusehr das Bestreben, neu und originell zu sein, was auf religiösem Gebiet nie ohne Bedenken ist. Daran krankten auch, trotz gesunden religiösen Kerns, F. A. Kaulbachs Grablegung, E. Zimmermanns Erscheinung des Auferstandenen, A. Delugs Frauen am Kreuzweg, Kirchbachs Tempelreinigung, P. Kiehlings Ringen mit dem Engel und so manche andere; es ließe sich hier je der Beweis erbringen, daß durch das Abgehen von gewissen seit Jahrhunderten figirten Typen nicht nur der religiöse Gehalt, sondern auch die künstlerische Wirkung beeinträchtigt wird.

Neu und originell mit schlimmer Nebenbedeutung und schlimmen Folgen ist auch der Versuch einiger Modernen, die religiösen Darstellungen in die „vierte Dimension“ hinauszuschieben und das Hellsdunkel des Hypnotismus und Spiritismus darüber zu breiten. Symptomatisch sind hierfür zwei Verkündigungsbilder. Auf dem von P. Höder (Ausstellung 1890) ist Maria im Hofe ihres Hauses ganz auf die Knie gesunken, und mit geschlossenen Augen wie eine Somnambule schaut sie in welkentrückter Vision den geisterhaft vor ihr schwebenden, in der Dämmerluft verwehenden Engel; auf dem zweiten von Mariane Stöckes (Ausstellung 1892) stehen gar Jungfrau und Engel hintereinander, so daß die beiden Gestalten sich beinahe decken und die hintere nur theilweise sichtbar ist; beide Gestalten schauen nach vorn, die Jungfrau sieht also den Engel nicht, sondern dieser bringt offenbar in hypnotischer Suggestion der hypnotisch Bewältigten und wie ihre schlafte Haltung zeigt, willenlos gemachten Jungfrau den Willen und die Botschaft des Höheren bei. Bekanntlich ist auch Gabr. Max auf diesen Wegen gewandelt und seine Krankenheilung und Todtenerweckung, welche den Heiland als großen Magnetiseur und Hypnotiseur auffaßt, hat entfernt nicht mehr den religiösen Gehalt seines mit Recht berühmten Schweißtuchbildes. J. G. Martins Rain (Ausstellung 1890) und Bela Grünwalds Verkündigung an die Hirten (Ausstellung 1892) gehören ebenfalls in diese Kategorie.

Das ist eine innerlich kranke und ankränkelnde Kunst, keine gesunde Mystik, sondern hysterischer Mystizismus, nicht die geheimnisvolle Atmosphäre des Glaubens, sondern die schwüle Atmosphäre des Aberglaubens, nicht wahrer christlicher Spiritualismus, sondern spiritistischer Unfug. Diese scheinbare Hinaushebung der religiösen Objekte über die Natur ist nur eine andere Art von Materialisierung derselben und verflüchtigt gerade so deren historischen wie übernatürlichen Charakter, indem sie dieselben ins Traumgebiet und Truggebiet der künstlichen Ek-

¹⁾ Janitschek „Geschichte der deutschen Malerei“ S. 630.

²⁾ „Christliches Kunstblatt“, herausgegeben von F. Wenz (1889), Nr. 3 und 4; vergl. „Archiv für christl. Kunst“ (1889), S. 116.

stase, der anormal gesteigerten psychischen Zuständlichkeiten verweist.

Gerne registriren wir über eine Reihe von tüchtigen Leistungen der neueren Malerei, welche zwar auch vom modernen Geist behaucht, nicht eigentliche Kirchen- und Altarbilder für uns und nicht unbedingte Vorbilder für unsere religiöse Kunst sind, aber immerhin einen erfreulichen Beweis dafür erbringen, daß trotz allem die religiöse Kraft aus der modernen Malerei noch nicht ganz geschwunden ist und daß auch auf diesem Gebiete die *anima naturaliter christiana* mitunter noch zum Durchbruch kommt. Wir nennen die *Pieta* von Hans Tichy, die *Himmelfahrt Mariens* von Ludwig Löfftz, die *Grablegung von Keller* (Stuttgart), die *Kreuzabnahme* von Krämer, die *Madonna* von Birchan und von Bouguereau, das *Rosenwunder* der hl. Elisabeth von Max Ehrler. Die neueste Münchener Ausstellung bringt ein gutes Bild von L. B. Heupel: *Auxilium Christianorum* und eine *Madonna* von L. von Humbusch, würdig und edel, nur seltsamer Weise, natürlich wegen des Farbeffekts, in einen Wald versetzt. Selbst ein *Wereschagin* berückichtigten Andenkens trifft einmal, in der Darstellung der Frauen am Grabe (in der neugebauten russischen Kirche am Delberg zu Jerusalem), den vollen und reinen religiösen Ton. Dazu dann eine ziemliche Zahl edler und ergreifender Legenden-Erzählungen; besonders bedeutend Adolf Hirsch's und Albrecht Brindts Tod der hl. Cäcilia.

Daneben aber hat auf katholischem Boden eine im strengen Sinn kirchliche und religiöse Kunst zu blühen nie aufgehört. Werden auch die gewöhnlichen Bedürfnisse an religiöser Malerei für Kirche und Haus zum größten Theil durch Künstlerkräfte fünften und sechsten Ranges befriedigt, deren Schaffen mehr dem Kunsthandwerk als der Kunst angehört, so haben wir doch immer auch Aufträge für Künstler oberen Ranges und Künstler höheren Ranges für wichtigere Aufträge gehabt. Freilich der Tod hat in den letzten Jahrzehnten deren Reihen leider stark gelichtet. Mit Wehmuth denken wir zurück an jenen lieblichen Frühling katholischer Kunst, der in der Nazarenerschule uns erblühte, aus der klaren, fruchtträchtigen Erkenntniß heraus, daß am wenigsten in der religiösen Kunst die Natur und Naturnachbildung Selbstzweck sein könne, daß die religiöse Malerei nur gewinnen könne, durch selbstloses, gläubiges Eingehen in die heiligen Geheimnisse und durch willige Unterwerfung unter die strengen Gesetze kirchlicher Kunst. Und mit Schmerz denken wir daran, daß die erste Nachblüte, der erste kräftige Nachwuchs dieses Frühlings auch schon der Vergangenheit angehört. Es ist hier nicht unsere Aufgabe, einem Führer, Klein, Steinle, Schraudolph, Kuppelwieser, Deger, Flax und so manchen andern Namen besonders aus der verdienten Düsseldorfer Schule ihren Platz in den Annalen der christlichen Kunst anzuweisen.¹⁰⁾ Der Schmerz

über ihren Gangan wird dadurch gemildert, daß ein Ludw. Seiß, Fritz Geiges, Andr. Müller, Karl Müller, Ludw. Glöckle, Karl Baumeister, Bonifaz Kocher und so mancher andere in ihre Fußstapfen eingetreten sind und in der Gegenwart das Banner der kirchlichen Malerei hochhalten.

Zu den besonders trostreichen, die Zukunftshoffnung neu beschwingenden Erscheinungen aber rechnen wir namentlich das Schaffen der Malerschule des Klosters Beuron. Wie man über deren künstlerische Richtung im übrigen urtheilen mag, ob man ihren Stil für unbedingt nachahmungswürdig oder nachahmungsfähig ansehen mag oder nicht, — Ein Verdienst wird ihr von keiner Seite geschmäht: sie war es, welche der religiösen Kunst wieder klar das Ideal vorgezeichnet hat. Sie hat den erfreulichen Beweis geliefert, daß auch die heutige Kunst noch Andachtsbilder in der weitestestgen Bedeutung dieses Wortes zu schaffen vermochte, welche an technischem Können und seelischem Gehalt die ersten Leistungen der blühendsten kirchlichen Kunstepochen voll erreichen. Sie ist durch ihre Werke das lebendige Gewissen der jetzigen kirchlichen, besonders monumentalen Malerei geworden, das Gewissen, das an die heilige Pflicht mahnt und jeden Abfall von derselben sofort zum Bewußtsein bringt. Von den beiden erlauchten Gründern und Führern desselben ist der eine, P. Gabriel Wäger, im Mai d. J. in das Reich der unerschaffenen, wandellosen Schönheit eingegangen; möge der andere uns noch lange erhalten bleiben und möge die Kongregation ihres hohen Berufes weiter walten zum Segen jener Kunst, welche zum Dienste im Heiligtum erwählt ist. —

Die vorstehenden Betrachtungen laufen in praktische Spitzen aus, welche niemand verlesen, nur Impulse geben möchten. Mehr noch als die obigen Gedanken wollen diese Vorschläge bloß Anspruch auf subjektiven Werth erheben; sie weichen gern jedem besseren und erfahreneren Rath und wollen durchaus nicht das letzte Wort haben; sie wollen nichts sein als ein *videant consules!*

Was wohl vor allem anzustreben sein dürfte, ist die Anbahnung besserer Beziehungen zwischen der Wissenschaft der Aesthetik und der ausübenden bildenden Kunst. Durch die eingetretene Entfremdung hat die Malerei Führung und Leitung verloren; sie ist zum Theil so stark in die Irre gegangen, daß sie, wie wir sahen, auf die Fragen: woher? wohin? wozu? schlechterdings keine Auskunft mehr zu geben weiß, wenigstens keine vernünftige und genügende. Das sollte sie zum demüthigen Geständniß bringen, daß sie jener Führung nicht enttrathen kann. Wir sind hier in einen Fehler gefallen, der sonst uns Deutschen nicht gerade naheliegt: daß wir über der Praxis die Theorie vergessen und verlassen haben. Freilich, dieser

¹⁰⁾ Siehe Et. Weibel „Der Entwicklungsgang der neueren religiösen Malerei in Deutsch-

land“, *Stimmen aus Maria-Laach* (1892), S. 51 ff.; 158 ff.; „Album religiöser Kunst“, Text von L. R. von Kurz zu Thurn und Goldenstein (Regensburg 1891), S. 14 ff.

Fehler ist durch den entgegengesetzten, uns näher liegenden verursacht worden. Die Wissenschaft der Aesthetik hatte über der Theorie die Praxis vergessen und darum für die Praxis nichts mehr geleistet; so kam es, daß sie von der Praxis verächtlich angesehen wurde. Ihre Sache ist es nun, diesen Fehler wieder gut zu machen, nicht in der Weise, daß sie den gehorsamen Diener der ausübenden Kunst spielt, ihr nachläßt und ihre Fehltritte registriert oder entschuldigt, konstatirt, wie gemalt wird, sondern indem sie vorausgeht mit hochgehaltener Fadel, vor Fehltritten bewahrt, lehrt wie gemalt werden soll, über Zweck, Pflichten, Grenzen dieser Kunst orientirt, neue Grundzüge und Schlagworte, wie sie der unruhige, kühne Geist des Künstlers ausschäumt, ruhig und besonnen auf Grund und Berechtigung prüft. Lessings Laocöon muß eine neue, zeitgemäße, verbesserte Auflage erfahren. Damit wird die Freiheit der Kunst nicht gebunden, nur geregelt. Der neue Wein muß Freiheit haben, um richtig gähren zu können; aber die verschafft man ihm nicht dadurch, daß man ihn ausfließen läßt, sondern dadurch, daß man ihn einschließt und nur nach oben das Ventil öffnet. Um „die verschollene Kathederästhetik“, der der Popst hinten hängt, in eine wahrhaft praktische Wissenschaft umzugestalten, wäre es sehr wünschenswerth, daß unter den Männern der Praxis immer auch solche sich finden würden, welche zugleich die Feder führen und sich an der wissenschaftlichen Diskussion theiligen könnten. Dies regt von selbst einen zweiten Gedanken an. (Schluß folgt.)

Literatur.

Ein Ornamentkatalog. Einen interessanten Beitrag zur Kunst, insbesondere zur kunstgewerblichen Literatur brachte diesen Herbst Ludwig Rosenthal's rühmlichst bekanntes Antiquariat in München in Gestalt des Kataloges (Nr. 69) einer höchst reichhaltigen und ausgewählten Sammlung der schönsten und seltensten Ornamentblätter vom 16. bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts, kostbarer Vorlagen für Goldschmiede (Punzarbeiten), Juweliere, Kunstschlosser, Schreiner, Lederarbeiter u. sowie von älteren architektonischen und kunstgewerblichen Werken, darunter eine große Anzahl von Karikaturen ersten Ranges. Von den großen Meistern der Renaissance (Dürer, Aldegrevier, Altdorfer, den beiden Beham und einer stattlichen Reihe „Anonymer“) bis zu den Zeiten Ludwigs XVI. und Napoleons I. enthält dieses Katalogwerk die meisten Namen, die für die Geschichte der Ornamentik Bedeutung haben. In besonderen, höchst interessanten Gruppen sind kalligraphische Werke, solche über Architektur, Dekoration, Stuck- und Spitzenmusterbücher, darunter mehrere Prachstücke der italienischen Renaissance, ferner Entwürfe für Gartenanlagen und endlich eine kostbare Kollektion alter Bucheinbände und Werke über Buchbinderkunst zusammengestellt; nicht minder groß ist auch die Anzahl der Vorlagen für Goldschmiede und Juweliere, wie Mignot, Collaert, Pouget, Germain

und viele andere. Die Ausstattung des reich illustrierten Kataloges ist des Inhaltes würdig. Der in schönster typographischer Ausfühung hergestellte Katalog enthält nämlich nicht weniger als 60 zum Theil blattgroße Reproduktionen der schönsten und interessantesten Stücke nach den vorzüglichsten Originalen. Diese im Vereine mit den sorgfältig und unter Benützung der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur bearbeiteten Beschreibungen der einzelnen Nummern in französischer und deutscher Sprache geben dem Kataloge (1918 Nummern auf 186 Seiten) einen außergewöhnlichen Werth, so daß der ausnahmsweise dafür geforderte Preis von 4 Mark nicht als zu hoch erscheint, welcher indeß bei Bestellungen wieder in Abzug gebracht wird. — Von besonderem, weil lokalgeschichtlichem Werthe erscheinen für uns in dem Verzeichnisse und erregen unsere Aufmerksamkeit zwei anonyme Holzschnittchen aus dem 15. Jahrhundert, nämlich ein ex-libris, d. h. Buchzeichen (Nr. 109, S. 12) des Junkers Wilhelm von Zell aus Wiberach, eines Angehörigen eines alten dortigen in bürgerlichen Linien noch fortlebenden Patriziergeschlechtes (Allianzwappen in 12°). In demselben wird man wohl eines der ältesten Buchzeichen vor sich haben, die es gibt; eine Abbildung dieses seltenen Stückes findet man in Pirthes Formenschatz von 1884 auf Blatt 108, sowie bei Warnede, Die deutschen Buchzeichen, Berlin 1890, Seite 9; der Preis ist zu 60 Mark angesetzt. Es fand sich auf dem Schutzblatte eines alten, aus dem Kartäuserkloster Buchsheim stammenden Buches mit der Notiz: »Liber Cartusien., in Buchshaim prope Memmingen donatus a Nobili Domicello Wilhelmo de Zell«, wozu zu bemerken ist, daß die Kartäuser Burgheim 4—5 Stunden von Wiberach entfernt war und mit dieser Reichsstadt mannigfache Beziehungen hatte. Das andere kleinere ex-libris (Nr. 110, S. 13) ist kolorirt, 24°, und das Zeichen des Hilprand Brandenburg de Wiberach, Kartäusers in Burgheim, eines Sprossen eines der ältesten und angesehensten, zu Anfang dieses Jahrhunderts ausgestorbenen Patriziergeschlechter der ehemaligen Reichsstadt Wiberach; das interessante, bei Warnede Seite 8 erwähnte Blatt zeigt das Brandenburgsche von einem Engel getragene Wappen und ist um 20 Mark erhältlich. Vielleicht darf man den noch unbekannten Holzschnit der beiden Holzschnitte an Ort und Stelle, d. h. in Wiberach selbst oder in der Nähe, namentlich in Ulm suchen, woselbst es um jene Zeit zahlreiche Holzschnitler gab, so Ulrich um das Jahr 1398; Heinrich, Peter von Erolzheim; Jörg und Heinrich um das Jahr 1441; Ulrich; Lienhart um das Jahr 1442; Claus; Stoffel und Johann um 1447; Wilhelm um 1455; Meister Ulrich um 1461; Michel; Hans; Conz und Lorenz um 1476 (von welchen man leider fast nicht mehr wie ihre Namen weiß) und woselbst insbesondere das Ausmalen von Holzschnitten einen bedeutenden Erwerbszweig für die zahlreichen dortigen Karten- und Briefmaler bildete.

Unter den Ornamentwerken ist namentlich (Nr. 780, S. 84) die »Architectura vnd Aus-theilung der V Seule. Das Erst Buch 1593«

von Wendel Dietterlin (1550—1598), „ge-
trudt in der Fürstlichen Statt Stutgart, im Jar
nach Christi Geburt, als man zalt 1593“, Fol.,
hervorzuheben (zum Preise von 200 Mark).
Dies ist die erste höchst seltene, auch Brunet un-
bekannte gebliebene Ausgabe dieses brillanten
Werkes mit 9 Blatt Text in Typendruck und 40
Kupfern; die andern Ausgaben bezw. Bücher
sind bekanntlich zu Nürnberg erschienen. Die
Stuttgarter Herausgabe erklärt Dietterlin in der
Dedication damit, daß er seinen durch starken
Schneefall verzögerten Aufenthalt in Stuttgart
habe durch Abfassung dieses Buches nutzbar
machen wollen. Die gleiche Ausgabe (d. h. bloß
des ersten Buches) findet sich nochmals unter
Nr. 47 (S. 6) und ist mit dem Ornamenten-
werk des Jaques Androuet du Cerceau zusam-
mengebanden; dieses zusammengebundene, noch
im Originaleinband befindliche Exemplar stammt
nach der Angabe des Kataloges aus dem Vene-
ditinerrstifte Weingarten, bezw. aus der
Privatbibliothek des Königs von Württemberg.
Ein anderes Porträtwerk (Nr. 304, S. 34) von
J. J. Voissard: „Vitae et icones sultanorum
Turcorum princip. Persarum alior. illustrium
heroum heroinarumque ab Osmane usque ad
Mahometem II., Francosurti 1596, 4^o“, mit
illustriertem Titelblatt, dem Bildniß des Heraus-
gebers und 48 von Th. de Bry gestochenen
Porträts enthält das Wappen des von 1593 bis
1603 regierenden Herzogs Friedrich von
Württemberg.

Diesem sehr instruktiven Katalog soll dem-
nächst noch ein weiterer, quasi als Supplement
zu dem vorliegenden über „Kunstgewerbe und
Architektur“ folgen, welcher außer einer Anzahl
kostbarer Ornamentblätter eine größere Reihe
alter und moderner architektonischer und kunst-
gewerblicher Werke verzeichnen wird; ein dritter
gleichfalls bereits auflisteter Katalog wird „Reiber-
brude, Holzschnitt und Kupferstich im 15. Jahr-
hundert“ behandeln. P. Beck.

Anleitung zur Erforschung und Be-
schreibung der kirchlichen Kunst-
denkmäler von P. Florian Wimmer.
In 2. Auflage mit Illustrationen ver-
mehrt und herausg. von Dr. M. Hipt-
meier. Linz, Haslinger, 1892, 152 S.

Das Buch sollte zunächst ein Hilfsmittel sein
für die Inventarisierung der kirchlichen Kunst-
denkmäler der Diözese Linz und es ist für diesen
Zweck mit Verständnis, Umsicht und Geschick
bearbeitet. Getheilt nach den Hauptkategorien
(Geschichte, Architektur, Einrichtung, Bilderwerk,
Geräthe, Reliquien des Gotteshauses) wird eine
Reihe von Fragen aufgestellt, zu welchen je ein
erklärender Kommentar gefügt wird. Die Fragen
und Belehrungen sind in der That sehr geeignet,
zum Bewußtsein zu bringen, um was es sich
bei Inventarisierung der Kunstalterthümer handelt,
und zu verhindern, daß irgend ein wesentlicher
Gesichtspunkt außer Auge gelassen, irgend ein
Kunstgegenstand übersehen werde. Man könnte
höchstens die Frage aufwerfen, ob nicht eine

knapper gefaßte Anleitung noch praktischer wäre;
aber der Verfasser kann sich für seine Darstellung
darauf berufen, daß man in diesen Dingen,
namentlich halben Laien gegenüber, nicht klar
und ausführlich genug sein kann. Der Be-
arbeiter der zweiten Auflage hat das Buch durch
Einfügung vieler Illustrationen und einer guten
elementaren Stillehre bereichert. Die beigelegte
Ikonographie der Heiligen ist dankenswerth,
aber weiterer Vervollständigung fähig. Wir em-
pfehlen das Buch bestens.

Der erste allgemeine Kongreß für christ- liche Archäologie zu Spalato-Salona 1893.

Eine im September 1892 zu Spalato-Salona
abgehaltene Konferenz christlicher Archäologen
faßte den Beschluß, auf das Jahr 1893 für
einen noch zu bestimmenden Termin (wahr-
scheinlich Anfang September) einen allgemeinen
Kongreß christlicher Archäologen zu berufen.
Sie gieng dabei von der gewiß richtigen Er-
wägung aus, daß es allen archäologischen For-
schern, deren Zahl sich in so erfreulicher Weise
überall gemehrt hat, erwünscht und dieser Wissen-
schaft selbst sehr förderlich sein müsse, wenn Ge-
legenheit geboten werde, daß eine größere An-
zahl dieser Gelehrten mit einander persönlich in
Berührung trete. Spalato-Salona wurde als
Versammlungsort gewählt als Fundstätte und
Sammelort christlicher Alterthümer von hervor-
ragender Bedeutung.

Fachleute und Freunde der christlich-archäo-
logischen Wissenschaft werden ersucht, falls sie
den ausführlichen Prospekt und das Programm
zu obigem Kongreß zu erhalten wünschen, ihre
Adressen wie etwaige Anregungen und Wünsche
zu richten an Conservator Fr. Bulic in
Spalato, Dalmatien.

Annoncen.

Bücher-Katalog.

Sieben ist erschienen und steht auf
Verlangen gratis und franko zur Verfügung:
Antiquarischer Katalog Nr. 210.
Kunst und Architektur, Kunst-
gewerbe. Archäologie. Aesthe-
tik. Aeltere und neuere illu-
strirte Werke. 1684 Nummern.

Bei einem überaus reichen Inhalt bietet
der Katalog eine grosse Auswahl der
besten Werke aus dem Gebiete der Kunst etc.
zu mässigen Preisen, wovon namentlich
die neueren tadellos erhalten sind, und
sei daher der Beachtung angelegentlich
empfohlen.

C. H. Becksche Buchhandlung
in Nördlingen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 7.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich. Frös. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Gothische Monstranz.

Mit Wohlgefallen wird sicher jedes Auge auf dem Prachtgefäß ruhen, welches unsere Beilage abbildet, und das Wohlgefallen wird sich beim genaueren Studium des Baues und des Details nicht mindern, sondern mehren. Leider kommen auf der bildlichen Wiedergabe trotz des musterhaft gefertigten Glases nicht alle Schönheiten zur vollen Entfaltung. Wer aber angezogen durch die Abbildung das in Silber ausgeführte Werk selbst besichtigen will, findet dasselbe in der neuen Stadtpfarrkirche in Ebingen, welcher ein hochherziger Stifter es zum Geschenke gemacht hat. Der Entwurf ist mit geringen Aenderungen dem manchen Gute enthaltenen, schon 1852 in Brügge erschienenen Werke: *Orfèvrerie et ouvrages en métal d'après les anciens models* (auteur et propriétaire Th. H. King) entnommen und wurde meisterhaft ausgeführt von Goldarbeiter J. Ballmann in Stuttgart.

So viele kostbare Kirchengefäße in den Kriegezeiten und noch in der Periode der Säkularisation in den Schmelztiegel und in die Münze wanderten, so blieb uns doch noch eine stattliche Zahl mittelalterlicher Monstranzen erhalten; eine mit Abbildungen versehene Monographie über dieselben wäre ein verdienstliches Werk. Wir begegnen hier mitunter herrlichen Kunstwerken; aber wenige sind unmittelbar praktisch verwertbar. Zum Theil verbietet schon ihre überquellende Pracht und die Anforderungen, welche sie an den Meister wie an die Kasse des Bestellers erheben, die einfache Nachbildung; zum Theil sind sie zu streng architektonisch gebaut, zum Theil zu wenig konstruktiv und konsequent durchgebildet, als daß sie unserem Geschmack und unseren praktischen Bedürfnissen ganz genügen würden. Bei Umbil-

dung der alten Motive und Formen ist man nicht immer glücklich gewesen, wie ein Blick auf viele neue Monstranzen und in die Prospekte der verschiedenen Ateliers zeigt.

Dem vorliegenden Entwurf wird man das Zeugniß nicht verweigern, daß er ganz im alten Geist und Sinn gedacht und dabei glücklich entsprechend den heutigen Anschauungen und Bedürfnissen modifizirt ist. Er behält das in der Gotik immer vorherrschende, fast allein herrschende Motiv, die Thurmform bei. Der Fuß ist stämmig und kräftig gebaut, maßhaltend im Ornament, nicht mit Gliedern besetzt, welche die Handhabung des Edelgefäßes erschweren. Der mittlere Haupttheil ist als Rundkörper durchgebildet. Seine einfache, aber solide und klare Konstruktion besteht aus der auf der Ausladung des Schaftes ruhenden starken Platte, welche durchbrochene Ornamentkränze besäumen, sodann aus vier Fialenthürmchen, welche von dieser Platte aufsteigen, den krönenden Theil mit dem Dache tragen und schließlich neben der Dachpyramide in zarten Fialenthürmchen aufsteigen. Diese vier Fialenstäbe bedürften, um nicht im Vergleich mit dem Körper der Monstranz zu sehr zu verschwinden und zu mager zu erscheinen, einer seitlichen Verstärkung und Erbreiterung; wie ihnen diese zu theil wird, zeigt die Abbildung: die Fläche zwischen den Haupt- und Nebenfialen ist mit Maßwerk durchbrochen und überdies mit aufgesetzten Medaillonschildchen belebt; diese schließen Emailbildchen der hl. Jungfrau und des hl. Joseph ein, die in der Wirklichkeit in ihrem Farbenschmuck besser hervortreten als auf dem Bilde. Die cylindrische Pyxis, welche herausgenommen werden kann, ist oben und unten in einen starken Metallreif geschlossen, die durchbrochenes Ornament schmückt. Eine starke Hohlkehle leitet von dem Mitteltheil

zu dem kräftig entwickelten Dachgesims über, auf welchem die Pyramide ruht.

Die Pyramide selber ist nicht durchbrochen, sondern massiv, an den Seiten fein geschuppt, auf den Gräten mit kleinen Blättchen besetzt. Da wo sie auf dem Gesims aufsitzt, ist sie umschlungen von einer verhältnißmäßig hohen durchbrochenen Krone aus reichem, zartgliedrigem, fein ausgeschwungenem Laubwerk. Am oberen Ende der Pyramide ein zweites kleines Krönchen, zuoberst ein schönes Schlußkreuz.

Die Verhältnisse zwischen Fuß, Mittelkörper und Bedachung sind sehr gut abgewogen; die ruhigen, festen Formen des Fußes kontrastiren angenehm mit der reichen Fülle des oberen Theils und dienen diesem zur soliden Basis. Der Haupttheil zeigt architektonische Motive und Dekoration, Konstruktion und Ornamentik in richtigem Gleichgewicht. Das massive Dach gibt dem ganzen Bau kräftigen Körper, wirkungsvollen Abschluß, Sichtbarkeit auch auf größere Ferne. Ein Fehler, der bei gothischen Thurmmonstranzen nicht selten ist, erscheint hier völlig überwunden: der Körper des Gefäßes und seine Wirkung bleibt konzentriert, er verflüchtigt und verliert sich nicht, er löst sich nicht auf und verschwebt nicht in Zacken und Spitzen. Besonders ist hervorzuheben die verhältnißmäßige Sparsamkeit im Ornament, die aber durchaus keine nachtheiligen Folgen hat, dank namentlich der mit bewunderungswürdigem Feingefühl gerade am richtigen Platz und in der richtigen Größe angeordneten herrlichen Krone über dem Dachgesims, welche als weiches, schmeibigenbes Element die architektonischen Glieder zugleich unterbricht und verbindet.

Die Umula ist ganz sichtbar und bedurfte einer gewissen Höhe, um der hl. Hostie den richtigen Standort im Cylinder geben zu können. Um deswillen und wegen ihres hohen Berufes ist ihr eine reiche Ausstattung zugebacht, mit zartem Laubornament, das vom Fuß zum Monde aufrinkt, und mit edlem Gestein.

Für größere Kirchen und Tabernakel könnte der Mitteltheil der Monstranz noch etwas zu schmal und engbrüstig erscheinen. Eine weitere Erbreiterung hätte keine Schwierigkeit. Es ließen sich leicht an dem vorderen Fialenpaar und ihren Ausbauten

noch zierliche Nischen mit Piedestal und Baldachin für Statuetten anfügen.

Der St. Sebaldaltar in der Heilighauskirche in Gmünd.

Vom † Stadtpfarrer Pfizer in Gmünd.¹⁾

Dieser Altar hatte ursprünglich seinen Platz in der jetzigen Taufkapelle. Würde der Stammbaumaltar in einer anderen Chorkapelle untergebracht werden können, so würde dem Sebaldusaltare heute noch aus schulbiger Pietät sein erster und ihm speziell gebührender Platz wieder eingeräumt werden. Die fragliche Taufkapelle ist nämlich nach Einsturz der Thürme 1497 von einem Nürnberger Patrizier, dem damaligen Kirchenmeister an der Sebalduskirche, Sebald Schreyer und seiner Ehegattin Margaretha, geb. Kammermeister, gestiftet worden. Darauf weist jetzt noch das Schreyersche Wappen am Schlußstein des Rippentreezgewölbes hin. Ein weiterer noch vorhandener sichtbarer Zeuge ist ein kleines Glasgemälde, mit welchem das Fenster in der Kapelle geschmückt ist. Dasselbe stellt dar Maria mit dem Jesuskinde und das Bildniß des hl. Sebald. Beide Darstellungen haben zur Seite die Wappen des Stifters und der Stifterin mit der Jahrzahl 1505. Diese Wappen nebst den Bildnissen der beiden Stifter finden sich auch am Sebaldusaltar, welcher ebenfalls eine verurkundete Stiftung der genannten Patrizierfamilie Schreyer ist. Die Kapelle, das Glasgemälde und der Altar: diese drei gehören also zusammen. Bevor jedoch diese drei Stücke der großmüthigen Stiftung selbst in Betracht gezogen werden, mag es zur Beurtheilung und Würdigung des schönen Werkes nicht unwesentlich beitragen, wenn der hervorragenden Persönlichkeit und des edlen Charakters der beiden Stifter in aller Kürze Erwähnung gethan wird.

Sebald Schreyer (in den Urkunden Sebaldus clamosus genannt) war ein echtes Nürnberger Kind. Geboren 8. Januar 1446 im alten Norimberg und in dieser seiner Heimat auch anno 1520 gestorben, stammte er aus einem der ältesten Geschlechter dieser

¹⁾ Letzte schriftliche Arbeit des Verstorbenen.

hervorragenden freien Reichsstadt, welches schon von Kaiser Barbarossa ehrenvoll ausgezeichnet worden war. Besonders dürfte Kaspar Schreyer schon im Jahre 1152 sich der kaiserlichen Gunst und Gnade besonders rühmen. Schreyers Gemahlin Margaretha, Heinrich Kammermeisters Tochter, war geboren 1444 und gestorben 14. November 1516. War sie durch ihre kinderlose Ehe mancher irdischen Sorge enthoben, so nahm sie einen um so lebhafteren Antheil an dem Schaffen und Wirken ihres edlen Gatten, wie die Denkmale ihrer gemeinsamen Stiftungen beweisen.

Schreyer war nicht bloß Mitglied des Rathes, sondern bekleidete auch das Amt eines Kirchenmeisters an der allbekannten St. Sebalduskirche. Durch diese hervorragende Stelle stand er aber auch im intimen, freundschaftlichen und wissenschaftlichen Verkehr mit den bedeutendsten und einflußreichsten Männern seiner Vaterstadt, wie z. B. mit Willibald Pirtheimer, Peter Dannhauser und Conrad Celtes, welcher letzterer ihn einen *magnificum virum*, einen *Musarum hospitem et patronum*, sowie auch einen *Musarum et Apollinis cultorem fidissimum* nennt.

Welches Ansehen er aber um seiner allseitigen Bildung wegen genoß, bezeugt ein urkundlich überliefertes Vorkommniß. Kaiser Maximilian I. bemerkte bei einem seiner Aufenthalte in Nürnberg an der Decke seines Schlafgemaches den deutschen Reichsadler, schwarz auf gelbem (goldenem) Felde. Als genauer Heraldiker stellte er an den Rath die Anfrage: wie und woher es komme, daß dieses heraldische Reichszeichen nicht in Gold auf schwarzem Grunde dargestellt sei? Keiner im Rathe und keiner in der Stadt wußte auf die kaiserliche Anfrage Bescheid, als unser Kirchenmeister Sebald Schreyer. Schüchtern trat er vor die kaiserliche Majestät und sprach: Ursprünglich war der Reichsadler golden auf schwarzem Grunde; als aber 1291 der letzte Rest des hl. Landes in die Hände der Ungläubigen gefallen war, da wurde von dieser Zeit an als Zeichen allgemeiner Trauer der Adler schwarz auf gelbem Felde dargestellt.

Wie mit den Männern der Wissenschaft, so verkehrte Schreyer aber auch mit den Koryphäen der zu seiner Zeit gerade in

vollster Blüte stehenden fränkischen Kunstschule. Adam Kraft, Veit Stöß, Peter Vischer, Michael Wohlgemuth und der Fürst deutscher Kunst, Albrecht Dürer, waren seine Zeitgenossen, in deren Werkstätten er täglich aus- und einging. Er lag aber nicht nur dem Kunstgenuß ob, sondern nahm thätigen und opfermuthigen Antheil an der Hervorbringung von Kunstwerken.

Was konnte aber in dieser Beziehung seinem edlen Herzen näher liegen als die seiner Pflege und Sorgfalt anvertraute Kirche seines Namenspatrons, des hl. Sebaldus? Sebald Schreyer war es ja auch, der zuerst die Idee gab zu dem weltberühmten Prachtgrab des hl. Sebald in der Kirche dieses Heiligen. Er ließ von den bedeutendsten Künstlern seiner Vaterstadt, namentlich von Veit Stöß, Zeichnungen hiezu entwerfen. Weil aber dessen Entwurf der ungeheuren Kosten wegen unausführbar war, so übertrug er dieses Geschäft dem Rothgießer Peter Vischer. Die immer noch sehr hohen Kosten, welche auch dieser viel einfachere Plan erforderte, suchte er durch eine bei dem Adel und der Bürgerschaft veranstaltete Kollekte aufzutreiben. Schreyer hatte nämlich auch einen ausgedehnten Kreis von Bekannten unter den Fürsten und hohen geistlichen und weltlichen Personen seiner Zeit. Ebenso stand er fast mit allen deutschen Reichsstädten und bedeutenderen Klöstern, wo er nicht bloß großen Einfluß ausübte, sondern auch für seine Unternehmungen und Schöpfungen reichliche Unterstützung fand, in lebendigem Verkehr. Aber seine frommen, kunstsinnigen Stiftungen schränkten sich nicht auf die engere Heimat ein; auch Basel, Ulm, Freiburg i. B. u. s. w. sind Zeugen davon. Und so hat er denn auch Schwäbisch-Gmünd, das ja von den frühesten Zeiten an mit Nürnberg in inniger und lebendiger Handelsverbindung stand, und das ja als die Heimat seiner guten Margreth gilt, mit einer kleineren, aber deshalb nicht weniger kostbaren und hervorragenden kirchlichen Kunststiftung bedacht, wozu sich durch einen für Gmünd unangeleglichen Unfall eine besonders unerwünschte Gelegenheit bot.

In der Nacht vom Charfreitag auf den Charsonntag des Jahres 1497 hatte nämlich die bis jetzt noch nicht erklärte, aber auch nicht

verschmerzte Katastrophe des Einsturzes der beiden Thürme an der Heiligkreuzkirche in Gmünd stattgefunden. Kaum hatte Schreyer von diesem Unfall Kunde erhalten, als er alsbald auch seine hilfreiche Hand bot, um das ihm wohlbekannte herrliche Gotteshaus vor weiterem Schaden zu bewahren und ihm zur Herstellung seiner ursprünglichen Schönheit wieder zu verhelfen. Auf seinen Namen und seine Kosten übernahm er die Herstellung und Erbauung einer Kapelle an Stelle des eingestürzten nördlichen Thurmes, und weihte denn auch diese Kapelle der Verehrung seines Namenspatrons, des hl. Sebald. Das erste Denk- und Wahrzeichen dieser seiner generösen Theilnahme ist sein in den Schlußstein des Gewölbes eingehauenes, noch deutlich sichtliches Familienwappen. Eine weitere Bestätigung hiefür findet sich in dem Fenster daselbst mit dem Bild der Madonna und des hl. Sebald. Zu Füßen der beiden Figuren knien die beiden Stifter, Sebald Schreyer und seine Ehefrau Margaretha, geb. Kammermeister; jedes mit dem Familiennamen und Familienwappen nebst der Jahrzahl 1505. Den nobelsten Theil der Stiftung aber bildet der jetzt leider seinem ursprünglichen Platz entrückte St. Sebaldaltar, ein Muster eines ebenso einfachen als schönen und kunstvollen Flügelaltars. (Fortsetzung folgt.)

Erwiderung

auf die Bemerkungen von Max Bach in Nr. 6 des „Archivs“.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Die citirten Bemerkungen von Herrn Max Bach geben uns Veranlassung zu einer Erwiderung, die wir ganz sachlich zu halten gesonnen sind.

Vor allem ist zu konstatiren, daß auch auf Herrn Bach die Aufzeichnungen des ungenannten Verfassers des Manuskripts „den Eindruck großer Objektivität“ gemacht haben. Das ist gewiß zutreffend; nicht bloß die Beschreibung des betreffenden Altars, sondern auch die der anderweitigen Gegenstände und Einrichtungen, wie sie ehemals in Viberach bestanden, muß den Eindruck hervorrufen, daß sie von einem in seinen Kreisen wohl unterrichteten Mann herrühren, der nicht in der Lage war, sich auf andere zu berufen, sondern diese Dinge täglich vor

Augen hatte, sich eingeprägt hatte, vielleicht zuvor schon schriftliche Notizen gemacht hatte und nun seine Gesamt Erinnerung in dem genannten Manuskript niederlegt. Derselbe ist nun der feststehenden Ansicht, daß das ehemalige Altarwerk im Chor der Kirche von Hübisch Martin herührt. Er gibt freilich nicht an, woher er diese Ueberzeugung geschöpft hat, ob er vielleicht selbst Augenzeuge der Ueberbringung und Aufrichtung desselben in seinen jungen Jahren gewesen sei. Allein, wenn wir auch über das physische Alter des Schriftstellers nichts wissen, so lebte um die Zeit, da er schrieb, offenbar noch eine ansehnliche Zahl älterer Leute in Viberach selbst, deren Erinnerung an jenes Ereigniß noch lebhaft war. Der Schriftsteller selbst kann einen gewissen Stolz, den er und andere seiner Mitbürger hatten, nicht verleugnen, daß ihre Pfarrkirche im Besitze des Werkes eines Meisters war, dessen Name „Hübisch Martin“ einen bedeutenden Werth in deutschen Landen hatte. Sollte es möglich sein, daß diese Werthschätzung auf einem groben Mißverständnisse beruhte? daß der betreffende ausführende Meister nicht der „Hübisch Martin“ war, sondern ein anderer, vielleicht aus Ulm oder Memmingen oder Ravensburg, der nur die Kupferstiche Schongauers seinen Malereien zu Grunde legte?

Die Gründe hiefür von Bach sind folgende:

1) Gerade die Passionsfolge, die auch am Altar von Viberach gemalt war, sei von Schongauer gestochen worden. Dagegen läßt sich mit Recht sagen, daß die Passion aus naheliegenden Gründen ein Gegenstand war, der in jener Zeit sehr oft dargestellt wurde, so daß daraus eine nähere Beziehung, beziehungsweise eine Kopirung, durchaus nicht erschlossen werden kann. Ueberdies befindet sich die Ausführung des Namens des Malers durch den Schriftsteller nicht bei der Passion, sondern ganz vorn vor der Beschreibung der Skulpturen, die in der Festtagsöffnung sich befanden und wieder ganz zuletzt bei vollständig geschlossenem Schrein, wo aber nicht die Bilder aus der Passion sich befanden, sondern vier Darstellungen aus dem Leben Mariä (z. B. Mariä Geburt, Maria und Elisabeth etc.), die aber von Martin Schongauer gar nicht gestochen wurden.

2) Wie sollten die Viberacher dazu gekommen sein, ein großes Altarwerk im fernen Colmar zu bestellen?

Es wäre sehr erfreulich, wenn man die näheren Umstände wüßte; allein daraus, daß man dieselben nicht weiß, darf man keine Folgerungen ziehen. Beispiele hiefür könnten zahlreich angeführt werden; um nur eines

zu nennen: Hans Lutz aus Schussenried hat den Thurm im fernen Bozen gebaut; der Grund, weshalb die Bozener diesen Mann wählten, ist unbekannt, ohne daß dadurch die Thatsache selbst zweifelhaft würde.

3) Die Beschreibung, die nur in Abschrift vorhanden sei, habe nicht den Werth einer Originalurkunde. Das ist richtig; es ist nur eine Nachricht, aber dieselbe ist ernsthaft zu nehmen. Die Sache stünde auch dann anders, wenn man es als ausgemacht annehmen dürfte, daß Schongauer nur Kupferstecher gewesen wäre, daß somit seine Werkstätte Altarbauten mit Skulpturen und Gemälden gar nicht hätte annehmen können. Allein dieser Ansicht ist auch Herr Bach nicht. Er gibt zu, daß man die Ikenheimer Flügelbilder im Colmarer Museum ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuschreiben dürfe; daß er in seiner letzten Zeit in Breisach mit Fertigung von Altären beschäftigt gewesen sei. Wenn somit seine Werkstätte so eingerichtet war, daß er derartige Arbeiten übernehmen und ausführen konnte, so ist es nicht eine an sich absurde Nachricht, daß er auch für Viberach einen Auftrag ausgeführt habe.

Gedanken über die moderne Malerei.

(Schluß.)

Theorie und Praxis müssen sich wieder näher treten, darum auch Atelier und Studierstube, Zeichen-, Mal- und Hörsaal wieder aneinander grenzen. Die Bildungsgrundlagen des Künstlerstandes müssen tiefer gelegt werden. Neben tüchtigen philosophisch-ästhetischen Studien muß die Kunstgeschichte das theoretische Hauptfach bilden, und zwar eine Kunstgeschichte, welche über Renaissance, Mittelalter und Klassizismus hinaus führt bis zu den hellen klaren Quellen altägyptischer Kunst. Die Pflege des philosophischen und historischen Sinnes würde wohlthuend den maßlosen Uebermuth und Dummstolz bannen und jenes demüthige Streben und jene Pietät gegen die Kunst der Vorzeit erzeugen, welche allein gesunde Triebkräfte des Fortschritts sind. Ein wissenschaftliches Examen als Thorwächter am eigentlichen Portal der Kunst würde viele Unberufene fernhalten, das schreckliche Anwachsen des Kunstproletariats verhindern, die Konkurrenz einschränken, diese fruchtbare Mutter von gewissenlosen Effekthaschereien, verwegenen Kunststücken und Spekulationen.

Strenge Zucht in den Akademien, Gallerien, öffentlichen Ausstellungen wird verhängen müssen, daß die oben beklagte Invasion der Unzucht in das Reich der Malerei weiterer Unheil anrichte. Wenn wir wirklich so arm geworden wären an christlichem Geist und Sinn, daß die christliche Moral diese Forderung nicht mehr begründen dürfte, so müßte man doch schon von rein natürlichen, hygienischen und nationalen Standpunkt, im Interesse des öffentlichen Wohles

und der Zukunft unseres Volkes es für nothwendig erkennen, dafür zu sorgen, daß nicht Akademien und Ausstellungen weitere Seuchherde der Unsitlichkeit und des moralischen und physischen Verderbnisses werden. Auch hier ist es zunächst nicht der Polizeistock, nach welchem wir rufen. Wir haben vielmehr die Selbstzucht im Auge, welche die Kunst selber sich angedeihen lassen soll, durch welche sie ihr Blut von innen heraus läutert und die unreinen Säfte von innen abstößt. Sollte aber die Erwartung, daß noch ein genügender moralischer Fond hierzu in der modernen Malerei sich finde und daß sie selber in diesem Punkt die notwendige Disziplin haben werde, sich als trügerisch erweisen, so müßten wir im eigensten Interesse der Malerei das Eingreifen der Sittenpolizei für wünschenswerth und nothwendig erachten. Die Freiheit der Kunst würde dadurch nicht leiden, sondern gewinnen, so wenig als es die Freiheit des Volkslebens etwa beeinträchtigt, wenn man die Prostituirten unter Aufsicht und Zucht stellt und wenigstens das öffentliche Leben in die Grenzen der Ordnung und Wohlstandigkeit zwingt.

Besonders am Herzen liegt uns natürlich die Zukunft der religiösen Malerei, speziell der eigentlichen Kirchenmalerei. Da es das Bestreben der Regierungen und der Stolz der Kunstakademien ist, die Lehrkörper der letztern aus Vertretern aller Richtungen und Strömungen zusammenzusetzen und da in deren Gremium mitunter auch die Modernisten der Modernen schon Aufnahme gefunden haben, so wäre vielleicht die Forderung gerade nicht exorbitant, es möchte in Anbetracht der Wichtigkeit der religiösen Malerei, welche so viele Hände beschäftigt, für die Pflege des Kunstsinns im Volk von so großer Bedeutung ist, auch Jahr für Jahr mit einem stattlichen Kapitalwerth arbeitet, an jeder größeren Akademie für genügende und würdige Vertretung der religiösen Schule gesorgt werden. Sollte aber dieses Verlangen, Nazarenen an den Kunstschulen lehren zu lassen, zu mittelalterlich befunden werden, wird auch in Zukunft wie bisher der Unterricht in der religiösen Malerei an den Akademien vernachlässigt oder perhorresziert, so kann den Jünglingen, die sich ihr widmen wollen, nur der Rath erteilt werden, ihren Lehrgang durch die Akademien zu nehmen, die Technik auf den Grund zu erlernen, daneben und darnach aber fleißig in die Schule der alten Kunst zu gehen und womöglich sich einem tüchtigen Meister der religiösen Kunst anzuschließen. Und Jüngern und Meistern dieser Kunst kann man nur empfehlen, öfters bei der Klosterkunst von Beuron Exerzitien zu machen, sich von ihr das Gewissen erschöpfen und den religiösen Sinn läutern und kräftigen zu lassen.

Videant consules! Mögen alle, welche dazu berufen sind, mit Einsicht und mit vereinten Kräften daran arbeiten, das herrliche Schiff der Malerei für eine glückliche Fahrt in die Zukunft festüchtig und klar zu machen. Nun, da wir uns dem Grenzgestade des XIX. Jahrhunderts nähern, wird der Wogenschlag stärker, und seltsame Wahrzeichen liegen in der Luft. Schon ragt aus dem Nebel der Zukunft das scharfe,

Klippenreiche Riff auf, daß wir umsegeln müssen, — der Endpunkt des XIX. Jahrhunderts. Da gilt es, das Schiff in guten Stand zu setzen, den Kompaß fest im Aug zu behalten, damit wir dieses Riff als ein Kap der guten Hoffnung begrüßen können, damit wir nicht zu fürchten brauchen, an ihm zu zerfchellen, damit wir mit starkem Dampf und schwellenden Segeln in Ehren in die offene See des XX. Jahrhunderts einfahren.

Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Ramsberg, Stauffen- eck, sowie der Kirche in Donzdorf.

Von Theodor Schön.

Auf dem Rechberger Kirchberg stand von Alters her eine hölzerne Kapelle, welche erst am Ende des 17. Jahrhunderts weggerissen wurde. Doch schon 1488 erbaute der edle Herr Ulrich II. von Rechberg in der Nähe der alten Kapelle eine neue, steinerne. 1491 stiftete er eine Messe dahin und am 23. März 1496 ein ewiges Licht mit 130 Gulden, sowie am 16. Oktober 1496 seine Wittve eine ewige Messe mit 1800 Gulden. Um den Pfarrer zu Waldstetten, zu dessen Amtsbezirk Rechberg gehörte, zu beruhigen, gab Ulrich am 13. Mai 1492 die Versicherung, daß die neu gestiftete Messe der Pfarrei unschädlich sein solle. Dem 1616 † fleißigen Urkundensammler Osvald Gabellover dankt man werthvolle Nachrichten über das, was sich zu seiner Zeit in der neuen, steinernen Kapelle vorfand. Er berichtet, daß er »uff dem Berg inn der neuen Kirchen« folgende Inschrift »oben am Täfere« gefunden habe: »Anno 1488 ward Wolf de Rechberg, Herr Ulrichs sohn, seins alters II jar uff den ersten Stain gelegt. Seine Eltern herr Ulrich von Rechberg¹⁾ [das Rechbergisch Wapen, in medio infans Wolfgangg, darunder seiner Mutter Wapen, Annae von Venningen:²⁾ Rosenberg]; unser Mutter aine von Rosenberg,³⁾ derselben⁴⁾ Muter aine von Handschuchshaim. Herr Ulrich von Rechberg, Ritter, mein Vatter seliger, sein Muter ein Grefin von Oetingen,⁵⁾ meins änis Muter ein grefin von Veringen,⁶⁾ derselben Muter ein Grefin von Kirchberg

¹⁾ Ulrich II., der Erbauer der steinernen Kapelle († September 1496).

²⁾ Gattin Ulrichs II., Tochter des 1454 † Dietrich von Venningen und Margaretha's von Handschuchheim.

³⁾ Katharina von Rosenberg († 24. März eines unbekannten Jahres), Gattin Ulrichs I. von Rechberg und Mutter Ulrichs II.

⁴⁾ Bezieht sich offenbar auf Anna von Venningen.

⁵⁾ Das ist nicht richtig. Ulrichs I. Mutter, Heinrichs I. von Rechberg Gattin war Agnes, Tochter des Grafen Ulrich von Helfenstein und der Gräfin Anna von Dettingen.

⁶⁾ Heinrichs I. Mutter, Wilhelms I. von Rechberg Gattin war Sophia, Tochter des 1366

und der von Handschuchshaim Muter von Neiperg. Am Thor sah Gabellover die Wappen Rechberg, Rosenberg, Venningen und Handschuchshaim, an den Fenstern die Wappen: Rechberg und Rosenberg, Handschuchshaim und Helfenstein, Rechberg und Venningen. Auf einer Tafel beim Altar fand er:

Rechberg Rosenberg
Rechberg Venningen

und vor ihr infans (puer) mit dem Rechbergischen Wapen,

und auf einer andern Tafel: »anno Domini 1551 starb die edel un tugentsam Fraw Elisabeth von Rechberg, geborne von Kraillshaim¹⁾ am Tag Joannis des Taufers. Kniet darunder beim Crucifix er²⁾ cum duobus filiis Wolf Christofen et Ulrico; ex opposito seine baide conjuges Elisabeth iam dicta und Anastasia von Wellwart³⁾ cum tribus Elisabethae filiabus.« Diesen Nachrichten Gabellovers über die neue Kirche reiht sich dasjenige an, was Martinus Crusius, im 1598 erschienenen Paraleipomenos Rerum Suevicarum liber, Seite 49 über die alte, hölzerne Kapelle meldet: »auf dem obern Theil des Rechberg ist eine große und liebliche Ebene. Dort findet alljährlich eine Wanderung von vielem Volk zur schönen Maria von Rechberg statt. Wenn jemand von einer Krankheit geheilt wird, bringt er ein Botivgeschenk dar, z. B. wenn man von Schmerzen am Schenkel geneset, hängt er dort einen wachsernen Schenkel auf. Vieles wird auch an den Hals der Maria gehängt u. s. w. Dieses aus Lindenholz geschnitzte und bemalte Bild der Mutter Jesu hatte man trotz des Baues der neuen, steinernen Kapelle in der alten, hölzernen Kapelle gelassen. Auch diese letztere hat Gabellover besucht und berichtet: zu Rechberg uff dem Berg in der alten Kirchen sind die Wapen an den Seulen gemalt: ad dextram 1. Rechberg, 2. Helfenstein-Hohenlohe; ad sinistram 1. Rechberg, 2. Veringen-Kirchberg. In der neuen Kapelle hatte übrigens Gabellover noch mehrere Tafeln gefunden, nämlich:

1. (legi non potest, sed fuit equitis.) Darinn sind die Wapen

Helfenstein Rechberg ganz Handschuchshaim
Rechberg Rosenberg.

Er meint, es ruhe dort ein Kind Ulrichs von Rechberg,⁴⁾ dessen Mutter Gräfin Agnes (oder Rosina) von Helfenstein war, und der Kunigunde von Rosenberg, deren Mutter eine von Handschuchshaim war.

2. Anno 1458 obiit Ulrich von Rechberg⁵⁾ zu Hohen Rechberg, Ritter an der sibem Bruder-Tag.

† Grafen Heinrich von Veringen, gilt sonst als Tochter der Gräfin Adelheid von Zollern.

¹⁾ Gattin Ulrichs III. († 1572).

²⁾ Ulrich III. von Rechberg.

³⁾ † 1596.

⁴⁾ Des Zweiten († Sept. 1496).

⁵⁾ Der erste, Vater Ulrichs II.

Darunter

Oetingen Helffenstain
Rechberg vel Veringen¹⁾
Rechberg ganz vel Wirtemberg
vel Landau
vel Nellenburg.
3. Anno 1540 den 27. Junii obiit Wolf
von Rechberg zu Hohen Rechberg²⁾
Sundthaim
Venningen Rechberg vel Krailshaim
Rechberg Riedthaim.

Er fand in der Kapelle noch an Steinen:
1. (ist imperfect) Anno 1499 obiit nobilis
et strenuus miles Ulrich³⁾ de Rechperg in
Hohen Rechberg.

Rechberg Rosenberg
Handschuchsheim Rechberg Venningen.
2. einen aufgerichteten Stein bei der hintern
Thür: Anno Domini 1430 obiit Gebhardus⁴⁾
de Rechberg de Hohen Rechberg.

Rechberg ganz, darunter der Fahn, wie
Werdenberg.

3) an einem Stein des Fußbodens:
Anno Domini 1494 obiit Hugo⁵⁾ de Rech-
berg de Hohen Rechberg, cujus anima re-
quiescat in pace.

Rechberg der Schilt allain.

Da heute zu Tage die eine (hölzerne) Ka-
pelle gar nicht mehr existirt,⁶⁾ die andere als
Pfarrwohnung dient,⁷⁾ so sucht man vergebens
nach den Tafeln und Steinen, deren Gabellover
erwähnt. Auch das Kapellchen (cappelin) im
Schloß Hohen-Rechberg,⁸⁾ dessen Gabellover ge-
denkt, existirt nicht mehr. Er fand dort noch:

¹⁾ Ist das Richtige, da Ulrichs I. väterliche
Großmutter Gräfin Sophie von Veringen war.

²⁾ Sohn Ulrichs II.

³⁾ Der Zweite.

⁴⁾ Der Zweite, Sohn des 1426 † Albrecht I.
und der Gräfin Adelsheid von Werdenberg.

⁵⁾ Der Zweite, Sohn des 1468 † Hugo I.
und der Gräfin Agnes von Thierstein.

⁶⁾ Zwar zündete der Blitz, der 21. Juli 1623
in die alte Wallfahrtskirche schlug, nicht. Doch
schon 1686 wurde dieselbe niedergerissen und an
ihrem Platz 1686—1688 eine neue, steinerne
Kirche, zu welcher am 24. April 1686 der Grund-
stein gelegt wurde, gebaut, 1699 ein besonderer
Beneficiat angestellt. 1767 wurde die Kapelle
von der Pfarrei von Unterwaldstetten getrennt
und am 18. Juni 1767 zu einer eigenen Pfarrei
erhoben. 1775 schlug der Blitz in die neue
Kirche, brannte den Thurm ganz aus und zer-
schmolz alle Glocken. Mit Mühe rettete man
die Kirche selbst.

⁷⁾ 1699 wurde die steinerne Kapelle in die
Pfarrwohnung umgebaut, der Thurm aber ab-
getragen. Hierbei mögen die Tafeln und Steine,
soweit sie nicht schon früher zerstört worden sind
(in Kriegszeiten), ihren Untergang gefunden
haben. Doch kam, wie es scheint, ein Theil der
Grabdenkmäler nach Donzdorf.

⁸⁾ Da seit 1676 kein Familienglied mehr im
Schloß Hohenrechberg, welches am 6. Jan. 1865
durch einen Blitzschlag ausbrannte, wohnte, kam
die Kapelle allmählich außer Gebrauch. Doch

Herr Ulrich¹⁾ de Rechberg, Ritter, Herr
Ulrichs seligen Sohn, darunter die Wapen:
Handschuchshaim, Rosenberg, Helffenstain,
Rechberg und ex opposito in alio latere:
Anna de Rechberg, nata Venningen.

darunder

Ain roter / Handschuchs- / Ven- / Ain blauer
Lewenschilt. haim. ningen. Lewenschilt.

Dem fleißigen Forscher Gabellover dankt man
noch die Schilderung mehrerer anderer Kirchen
und Kapellen, welche das fromme Geschlecht der
Herren von Rechberg reichlich dotirt hatte. Hier
ist in erster Linie zu nennen die Kapelle (St.
Martinskirche) in Ramberg. Hier fand
Gabellover noch eine Reihe von Gemälden:
an der Wand nach einander gemalt:

1. Hug²⁾ (von Rechberg) inn aim Küris
und grauen Har, darunter Rechberg, hernach

2. Herr Albrecht³⁾ (von Rechberg) Ritter
auch in aim Küris und grauen Har, darunter
Rechberg,

3. Fraw Elisabeth (von Rechberg), darunter
Appermund⁴⁾ (Aspermont),

4. Philip von Rechberg,⁵⁾ hinder im sind
volgende baid', tamquam pueri,

a) Friz,⁶⁾ darunder Schinen, ex sorore
nepos,

b) Wolf Dietterich,⁷⁾ darunder Neipperg,
ex sorore nepos,

5. Fraw Barbara,⁸⁾ darunder Rechberg, uxor,

6. Jungfraw Magdalen, darunder Bappen-
haim (Pappenheim), ex sorore neptis, Wil-
helmi à Bappenhaim⁹⁾ filia,

7) Magdalen vel Margreth — ist klain —,
darunder ain roter Hirsch biss uff die Brust,
item auch uff dem Helm (ist Altmanshoven)
Barbarae, uxoris Philippi, ex sorore neptis,¹⁰⁾
8. Elisabeth, — auch klain und auch ain
Krenzlin uff, darunder ain lerer weisser Schilt.

Der Untergang dieser Gemälde ist aufs leb-
hafteste zu bebauern, da deren Entstehung wohl
in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts
fällt, wo noch an tüchtigen Künstlern in Schwaben

wurde erst etliche 20 Jahre vor 1806 durch die
Oeffnung des Reliquiengrabes der Altar zerstört
in Abwesenheit der Herrschaft, worauf dann die
Hauskapelle gänzlich außer Gebrauch kam.

¹⁾ Der Zweite.

²⁾ Der Erste, † (vor 19. April) 1468.

³⁾ Sohn Hugo's († Himmelfahrtstag 1502).

⁴⁾ Albrechts erste Gattin.

⁵⁾ Albrechts Sohn, † bald nach 1529.

⁶⁾ Ein Sohn der Agnes von Rechberg und
eines von Schönaue.

⁷⁾ Ein Sohn Dietrichs von Neipperg und
der Barbara Margarethe von Rechberg († 1536).

⁸⁾ Philipps Gattin, Tochter Georgs von
Rechberg zu Cronburg († 1506) und der Bar-
bara von Landau († in vigilia Petri et Pauli
1499).

⁹⁾ Und der Magdalena von Rechberg.

¹⁰⁾ Eine an einen Herrn von Altmannsho-
fen vermählte Schwester Barbara's ist sonst
unbekannt. Sie hatte zwei bekannte Schwestern
Ursula und Sybilla, Gattin Wolf Dietrichs von
Knöringen.

kein Mangel war. Bei seinen Beziehungen zur Stadt Ulm, deren Forstmeister er war, hat Philipp wohl die Ausführung der Gemälde einem Künstler in Ulm anvertraut gehabt. In der Kapelle sah Gabelkover noch folgende Tafeln:

1. Anno 1403 obiit der edel und vest Hug von Rechberg.¹⁾

Montfort. Rechberg ganz. Thierstein.

2. Anno 1526 obiit Albrecht²⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg an S Johannstag, darunder Rechberg, unter der Schilt, aber gross uff aim alten Schilt.

3. Anno 1462 starb Hug³⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg

Werdenberg Rechberg ganz Zollern
Rechberg Aichach.

4. Anno 1502 obiit der edel und vest Hug⁴⁾ von Rechberg von Hohen Rechberg

Montfort Rechberg Thierstein
Appermund Rechberg Hirnhaim
(rots Creuz im weissen Schilt. In
pictura ist der Schilt rot und das
Creuz weiss).

Sodann las noch Gabelkover auf den Steinen daselbst:

Anno 1527 am Abend Simonis et Judae obiit der edel und vest Philips von Rechberg von Hohen Rechberg zu Ramsperg.⁵⁾

In medio Rechberg bis, darunder

Anno 1522 am Erichstag in Osterfeyer ist gestorben die edel und tugenthast Fraw Barbara von Hohen Rechberg, dess edlen und vesten Philipsen von Rechberg Hausfraw.

Mit dieser Schilderung mögen die geehrten Leser vergleichen die Beschreibung der heutigen Kapelle in der Oberamtsbeschreibung Gmünd S. 417, die nichts von rechbergischen Tafeln, geschweige denn Wandgemälden zu melden weiß. (Schluß folgt.)

Aluminium im kirchlichen Gebrauch.

Schon seit längerer Zeit ist dieses neue Metall, das aus Thonerde gewonnen wird, bekannt, aber erst neuerdings gelang es, nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten desselben eigentlich habhaft zu werden und seiner Verwendung weitere Ausdehnung zu geben. Dasselbe hat vor anderen Edelmetallen große Vorzüge. Seiner glänzend weißen Farbe nach, die nur mitunter einen Stich ins Bläuliche zeigt, nähert es sich dem Silber, aber es ist nicht nur viermal leichter als Silber, sondern wohlfeiler als selbst Nickel und Zinn, dabei härter als Blei und Zinn und Gold und gehämmert so hart wie Eisen. Beim Gießen ist es sehr dünnflüssig, so daß es die Vertiefungen der Form aufs genaueste ausfüllt. Es kann

überaus leicht getrieben, gedrückt, punziert, geprägt und gebogen werden. Gegen Trockenheit, Feuchtigkeit, Kälte, Wärme ist es so unempfindlich wie Silber. Salze und verdünnte organische Säuren, welche das Silber angreifen, können dem Aluminium nichts anhaben; nur der Pottasche, der Soda und der Salzsäure kann es nicht widerstehen. Es läßt sich verkupfern, und nach der Verkupferung auch versilbern und vergolden, kann auf Kupfer, Messing, Eisen als Schichte aufgetragen werden und Legierungen mit fast allen Metallen eingehen. Eine große Schwierigkeit bereitete lange das Löhnen des neuen Metalls. Zinnloth ist nicht verwendbar, da es sich mit dem Aluminium verbindet. Dagegen hat man neuerdings gute Aluminiumlosche gefunden.

In größerem Umfang hat man das Aluminium schon verwendet für Herstellung von Utensilien für die Armee, namentlich von Feldflaschen. Die Kunstindustrie hat das neue Metall schon zu den verschiedensten Zwecken verarbeitet. Es liegt kein Grund vor, dasselbe nicht auch in den kirchlichen Gebrauch zu ziehen. Ob die Kuppel der Keltche aus Aluminium erstellt werden dürfte, erscheint noch fraglich; es wird gut sein, hierüber eine Entscheidung von Rom abzuwarten; aber für Fuß und Schaft könnte es unbedenklich verwendet werden. Ganz besonders aber empfiehlt es sich für Leuchter, Rauchfässer, Delgefäße und Postenbüchsen. Rauchfässer aus Aluminium haben das Ansehen von silbernen, werden aber von Feuer und Rauch viel weniger berührt als silberne und sind zudem erheblich wohlfeiler. Delgefäße aus Aluminium zeigen nie den leidigen Grünspan, der selbst bei sorgfältiger Vergoldung sonst kaum ferngehalten werden kann. Leuchter und Postenbüchsen, welche viel berührt werden, bedürfen bloß einer Abreibung mit wollenem Tuch, um sofort wieder den Silberglanz zu erhalten. Wollte man Monstranzen aus Aluminium herstellen, so wäre es wegen des geringen Gewichtes dieses Metalls nothwendig, den Fuß mit Blei auszugießen.

Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart (Urbanstraße) hat bereits ausgedehnte Versuche mit dem neuen Metall gemacht. Durch denselben können Aluminium-Rauchfässer im Preis von 60—70 Mk., Delgefäße im Preis von 3,80 Mk., Postenbüchsen mit Beschwerern im Preis von 10 Mk. bezogen werden.

Die Studie über den Altarbau der Gegenwart wird in übernächster Nummer fortgeführt und mit weiteren Musterzeichnungen ausgestattet werden. In Vorbereitung ist der von vielen Seiten begehrte Artikel über die Ausmalung unserer Kirchen, welcher die leitenden Prinzipien entwickeln und dann insbesondere unsere gewöhnlichen Bedürfnisse berücksichtigen wird, womöglich unter Beigebung von farbigen Mustertafeln.

Hierzu eine Kunzeilage:
Gothische Monstranz.

¹⁾ Kommt sonst nicht vor.
²⁾ Kommt sonst nicht vor, falls es nicht Albrecht II., Sohn des Hans I. ist.
³⁾ Hug starb 1468, nicht 1462.
⁴⁾ Muß heißen Albrecht I., Sohn Hugo's.
⁵⁾ Sohn Albrechts I.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 8.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Zu den Wandgemälden in Burgfelden.

Als ich eben die in Nr. 1 und 2 des laufenden Jahrgangs erschienenen Artikel über diese hochwichtigen Wandgemälde niedergeschrieben hatte, wandte sich Herr Hofrath F. K. Kraus in Freiburg an mich, um über diese Malereien nähere Auskunft zu erhalten. Ich sandte ihm diese Artikel nebst der inzwischen in der 28. Lieferung der „Kunst- und Alterthumsdenkmäler im Königreich Württemberg“ erschienenen Abbildung des Gerichtsbildes und einer im württembergischen „Staatsanzeiger“ veröffentlichten Besprechung desselben zu und setzte ihn in die Lage, einer sehr gehaltvollen Studie noch eine Notiz über den Burgfeldener Fund einzufügen.

Diese Studie betrifft zunächst die Wandgemälde in St. Angelo in Formis bei Capua in Italien. Sie erschien im „Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen“ 1893, sodann auch in einem Sonderabdruck (Berlin, G. Grote). Ihre Resultate ziehen viel weitere Kreise, als der Titel vermuthen läßt, und berühren indirekt auch die Malereien von Burgfelden, wesswegen wir unsern Lesern davon Kenntniß geben.

Um die Mitte des 11. Jahrhunderts gründete das Kloster Monte-Cassino in Capua eine Klosterfiliale, welche in der Zeit zwischen 1056—1086 eine stattliche dreischiffige Säulenbasilika mit drei Absiden und einer Vorhalle erhielt. Vorhalle und Kirche wurden ganz ausgemalt, und ein großer Theil dieses Freskenschmuckes hat sich verhältnißmäßig gut konservirt, so daß Kraus seiner Studie auf großen Tafeln Lichtdruckreproduktionen derselben beigegeben konnte, die ein ziemlich klares Bild geben.

Die Vorhalle war geschmückt mit einer

Darstellung des hl. Michael in Brustbild, mit einem Orantebild der seligsten Jungfrau, mit Darstellungen aus der Legende des hl. Antonius und Paulus. Im Innern der Kirche nimmt die Westwand eine große Gerichtsdarstellung ein, auf welche wir nachher etwas eingehen. In der Hauptabside thront Christus zwischen den vier Evangelisten-Symbolen, darunter fünf große Heiligengestalten. Ein großer Bilderzyklus zieht sich an den Hochwänden des Mittelschiffes hin. In den Arkadenzwickeln Prophetengestalten mit Spruchbildern, unter ihnen auch eine Sibylle. Darüber in drei Horizontalstreifen vertheilt neutestamentliche Scenen. An der Südwand: Zachäus, Christus und die Samariterin, die Ehebrecherin, Heilung des Blindgeborenen am Quell Siloah, Auferweckung des Lazarus, Christus und die Mutter der Zebaiden, Gastmahl in Bethanien, Einzug in Jerusalem, letztes Abendmahl. An der Nordwand: Christus am Ölberg, Verrath des Judas, Verspottung, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung, Kreuzigung, Grablegung, Besuch in der Vorkhölle, die Engel am Grabe, der Gang nach Emmaus, der Auferstandene am See Genesareth, Thomas und der Auferstandene, Himmelfahrt; der zweite Bilderstreifen ist stark verborgen, zu erkennen noch u. a. die Parabel vom reichen Prasser und armen Lazarus in zwei Darstellungen; im obersten Horizontalstreifen: die Weisen aus dem Morgenland (?), der bethlehemitische Kindermord, Jesus im Tempel, Predigt des Täufers (?), Taufe Christi, Versuchungsbilder (?), — im ganzen ursprünglich über sechzig Scenen. Dazu im nördlichen Seitenschiff noch eine Serien von alttestamentlichen Darstellungen.

Diese Wandmalereien von St. Angelo sind seit 1860 der Kunstforschung bekannt,

aber Kraus hat ihnen erstmals ihre richtige Stelle in der Kunstgeschichte angewiesen. Er fand alsbald zwischen ihnen und den Gemälden in Oberzell auf der Reichenau unverkennbare Verwandtschaftszüge, welche nunmehr, nachdem er darauf aufmerksam gemacht und durch Reproduktionen eine mühelose Vergleichung beider ermöglicht hat, von jedem kontrolliert werden können und sicher auch von jedem zugestanden werden.

Der gemeinsame Boden, dem die Capuanischen und die Reichenauer Bilder entwachsen, ist die lateinisch-althristliche Kunstübung, welche noch starke Fühlung mit der Antike hatte. Nur spielt in den beiden Hauptbildern in St. Angelo, im Weltgericht der Westwand und im Glorienzuspruch in der Hauptapside der byzantinische Typus herein, was sich aus den historisch erweisbaren Beziehungen zwischen Monte-Cassino und Byzanz wohl erklären läßt. Auch die historischen Bilder des Hauptschiffes sind nicht ganz frei von byzantinischen Anklängen, aber dieselben sind hier weit tiefer als dort und lassen den eigentlichen Stil unangetastet.

Die Bedeutung dieser Wandmalereien liegt darin, daß sie sich als weiteres wichtiges Glied einfügen in die bisher fast ganz verkannte und dunkel gebliebene, erst durch die neuere Kunstforschung aufgehellte Periode von 800—1100. Man war bis vor kurzem in der Anschauung befangen, als ob die Kunst dieser Periode, zum mindesten ihre Malerei völlig im Bann des Byzantinismus gelegen habe und ohne selbständige Bedeutung sei. Es ließ sich der Beweis erbringen, daß diese Anschauung auf die Miniaturmalerei durchaus nicht zutraf. Bezüglich der Wandmalerei blieb man im dunkeln, bis die Gemälde von Reichenau entdeckt wurden. Nun hatte man wenigstens einen schwerwiegenden Beweis, daß auch das Fresko zu dieser Zeit durchaus nicht byzantinisch geknetet war, sondern aus der althristlich-römischen Tradition lebte.

Die Malereien von St. Angelo fügen nicht nur diesem Beweis ein weiteres Glied an, sondern sie enthalten auch nach den Ausführungen von Kraus einen deutlichen Fingerzeig, wo die Wurzeln und die Heimat der Reichenauer Malerschule zu suchen

sind, nämlich in Italien und im Benediktinerkloster Monte-Cassino, und sie zeigen, daß auch in dieser Periode nicht die Miniaturmalerei, sondern die Monumentalmalerei tonangebend war. Mit dieser These tritt Kraus einer andern entgegen, welche in neuerer Zeit W. Böge (Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Trier 1891) mit viel Gelehrsamkeit und Sachkenntnis verfolgt. Nach letzterem wäre die Miniaturmalerei in der karolingisch-ottonischen Periode das eigentlich tragende und herrschende Element gewesen und hätte sie den Anschluß an die althristlich-römische Kunstübung vermittelt; ferner wäre Köln, speziell das Domkloster in Köln, die Muterschule der deutschen Kunst gewesen, neben welcher die Reichenauer Malerei bloß eine epizöische Bedeutung gehabt hätte.

Die aus dem großen Freskenzyklus von St. Angelo abgezogenen Beobachtungen und Schlüsse berühren indirekt alle auch die neuentdeckten Malereien von Burgfelden. Daß dieselben der Reichenauer Malerschule zugehören, kann jetzt schon als sicher gelten. Kraus, der sie noch nicht aus Autopsie kennt, sondern nur aus der Reproduktion des Gerichtsbildes, nimmt keinen Anstand, auf Grund des letzteren der von uns an genanntem Ort begründeten Annahme bezüglich ihrer Herkunft beizutreten. Er ist auch darin mit uns einverstanden, daß schon um der Anlage des Weltgerichtsbildes willen die Burgfeldener Malereien etwa um fünfzig Jahre später anzusetzen seien als die Reichenauer.

Sonach stehen die Fresken von Burgfelden zeitlich so ziemlich in der Mitte zwischen den Reichenauern aus dem Anfang des 11. Jahrhunderts und denen von St. Angelo aus dessen letztem Drittel. Byzantinische Einflüsse sind bei den erstgenannten gar nicht zu bemerken, bei denen von St. Angelo unerkenntlich, aber nur nebensächlich. Eine Vergleichung aller drei Werke ist besonders dadurch erleichtert, daß sie ein Hauptthema gemeinsam behandeln: das Weltgericht. Und gerade hier zeigt es sich, daß die obige Datierung zweifellos richtig ist. In der That steht das Burgfeldener Gerichtsbild mitten inne zwischen dem Reichenauer und dem von St. Angelo, und bildet eine Art Ueber-

leitung vom einen zum anderen. Das Reichenauer Gerichtsbild hatte sich beschränkt auf die Darstellung des Richters und seiner Assistenten, der Apostel und der beim Gericht fungierenden Engel; die, über welche das Gericht ergeht, sind mehr nur andeutungsweise in die Schilderung hereingenommen in den Miniaturgestalten der aus den Gräbern auferstehenden Menschen. Das Burgfeldener Gerichtsbild erweitert diese Darstellung. Es nimmt in dieselbe herein die in Folge des Richterspruchs eingetretene Scheidung der Menschheit in zwei Lager und deutet noch das des einen und andern Theils harrende Schicksal an; der Apostelchor konnte räumlich nicht untergebracht werden und wurde daher auf die Nordwand verlegt. Endlich das Gerichtsbild von St. Angelo vermehrt bedeutend den englischen Hofstaat, verlegt die Auferstehung in das oberste Bildfeld, reiht zu beiden Seiten des Heilandes die Apostel auf, schildert dann unten ausführlich die durch das Urtheil vollzogene Scheidung und läßt zu unterst einen Blick thun in das jenseitige Leben der Beseligten und der Verdammten. —

Bezüglich der in Burgfelden eingemauerten Thontöpfe erhielt ich eine Zuschrift aus Köln, in welcher die Vermuthung ausgesprochen ist, dieselben möchten doch ursprünglich als Schallgefäße zur Hebung der Akustik des Raumes eingemauert und erst später behufs Anbringung der Wandmalereien vorn geschlossen worden sein. Nicht wohl anzunehmen. Einmal wegen der sehr kleinen räumlichen Verhältnisse des Baues, welche wahrlich eine künstliche Steigerung der Akustik höchst überflüssig erscheinen lassen. Sodann auch deswegen, weil die Bemalung zeitlich der Erbauung nicht fern liegen kann und wohl sicher schon von Anfang in Aussicht genommen war. Endlich entspricht auch die Form nicht diesem Zweck und nicht der sonst uns bekannten Form der Schalltöpfe. Eine Notiz im »Bulletin critique« vom 1. Juni 1893 (von Samuel Berger) verweist auf die Einfügung von Hohltopfen schon in S. Vitale in Ravenna und in dem 1870 abgebrannten neuen Tempel in Straßburg und leitet sie her aus dem Bestreben, das Mauerwerk zu entlasten und zu erleichtern. Aber auch diese Erklärung wird schwerlich

die richtige sein, schon weil sie unerklärt läßt, warum ausschließlich nur die innerste Schichte des einen ganzen Meter starken Mauerwerks mit solchen Töpfen durchsetzt wurde und warum die Töpfe alle consequent dieselbe Lage und ihre Oeffnung nach vorn haben.

Der St. Sebalddaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfleger in Gmünd.)

(Fortsetzung.)

Das Haupt- und Mittelbild dieses kostbaren kirchlichen Kleinods stellt den hl. Sebalbus dar, eine statuariſche, vollrunde, imponirende Figur. Auf seinem linken Arme hält er das Modell der zweithürmigen Sebalbskirche in Nürnberg, für deren Gründer und Stifter er daselbst allgemein gehalten wird, während in seiner rechten Hand ein Pilgerstab ruht. Sein Untergewand läuft bis auf die Knöchel herab; sein Obergewand bildet ein kaselartiger Ueberwurf. Dieses einfache Mantelkleid fließt von seinen Schultern, Brust und Rücken auf gleiche Weise deckend, im einfachsten, aber edelsten Faltenwurf bis zu den Knien herab. Sein Haupt bedeckt ein zierliches, fast modernes Hüſchen mit mäßiger Kränze; sein sorgfältig gepflegter Vollbart entspricht seinem von Würde und Heiligkeit strahlenden Antlitz. Zu Füßen des Heiligen schweben rechts und links zwei Engel mit dem dänischen und fränkischen Wappen. Sebalb soll ein dänischer Prinz und seine Braut eine fränkische Prinzessin gewesen sein. Zu Füßen des Heiligen knien wieder die beiden Stifter Sebalb Schreyer und seine Ehefrau, jedes mit dem entsprechenden Familienwappen. Der »Schrein« aber, in dem diese gut arrangirte Gruppe sich befindet, ist durch ein einfaches Flügelpaar verschließbar. Beide Altarflügel sind mit Malerei geschmückt und verdienen um derselben willen eine ganz besondere Beachtung. Die nach innen wie nach außen bemalten Flügeltüren stellen in ihren Gemälden acht Scenen aus dem Leben des hl. Sebalb dar. Die Trauung des königlichen Prinzen mit der fränkischen Prinzessin wird in Gegenwart des königlichen Vaters und

Hofes von einem mit Mitra und Pluviale bekleideten Bischöfe vollzogen. Dies die Darstellung der ersten Tafel.

Nun aber sagt die Legende: Sebalb habe schon nach der ersten Brautnacht dem ehelichen Leben wieder entsagt und sich von seiner kaum angetrauten jungen Gemahlin auf immer getrennt. Nachdem er das Hochzeitskleid mit einem rauhen, grauen Pilgerkleid vertauscht hatte, nahm er von

seiner Braut
Abschied für
immer. Diese
Abschieds-
scene bildet
das zweite
Tableau.

Entblößten
Hauptes hält
er seinen Pil-
gerhut in be-
votester Weise
in seiner Lin-
ken, während
er seine Rechte
der den Tag
zuvor ihm
angetrauten
Braut zum
Abschied

reicht. In die-
ser Pilger-
ausrüstung
tritt er nun
seine Reise an
hinaus in die
weite, ihm
noch unbe-
kannte Welt.
Sein Weg
führt ihn zu-
nächst durch
einen gewal-

tigen, dichten Wald. Auf dem Wege aber überfällt ihn die Nacht und gleich dem Erzvater Jakob auf seiner Reise zu seinem Vetter Laban mußte er unter freiem Himmel Quartier nehmen und sein müdes Haupt statt auf ein weiches Kissen auf einen harten Stein zur Ruhe legen.

Sein Weg führt ihn nun an einen größeren Fluß, allwo er einen Floß be-
steigt, wie aus der dritten Darstellung zu
ersehen ist. Nach seiner Landung treffen

wir ihn in seinem Pilgerroß mit Pilger-
hut und Pilgertasche predigend auf einer
Kanzel unter freiem Himmel. Zu seinen
Füßen lauschen seinen Worten andächtige
Zuhörer aus dem Landvolke, denen er seine
Lehren und Wahrheiten an den Fingern
aufzuzählen und darzuthun sucht. Der
Kanzel gegenüber steht ein Schloß, dessen
Bewohner unter dem Portale ihm nen-
gierig zuhören, aber seinen Reden weniger

Sympathie
entgegen zu
bringen schei-
nen. Nun
zeigt ihn uns
die vierte Ta-
fel als einen
wahren

Thaumatur-
gen. Ein
Wunder ein-
zig in seiner
Art wird von
ihm gewirkt:

Eiszapfen
drennen wie
bürre, gespal-
tene Holz-
scheite. Zwei
seiner Genos-
sen sitzen mit
ihm an diesem
„Eisfeuer“,
um ihre vor
Kälte star-
renden Füße
zu erwärmen,
während ein
Vierter einen
frischen Bün-
del dieses
wunderbaren
Brennmate-

rials in seinen Armen beiträgt. Dieser
legendarische Vorfall ist insbesondere von
Meister Peter Bischof gar schön halb er-
haben an einer der Schmalseiten des prach-
vollen Sebaldsgrabes dargestellt. Kaum
aber hat Sebalb durch Aufwärmung seiner
erstarren Glieder an diesem Feuer zur
Weiterreise sich fähig gemacht, so begegnet
ihm ein Blinder, den er nicht ohne Theil-
nahme und Hilfeleistung an sich vorüber-
gehen lassen kann. Wie der junge Tobias

einstens die Augenlider des alten erblindeten Vaters mit der Galle eines Fisches bestrich, so scheint auch Sebald nach dieser Darstellung sich einer Fischgalle zu seiner Blindenheilung bedient zu haben, wenn der Fisch in einem Netze in der Hand des Blinden nicht eine poetische That des Malers ist. Kurz darauf begegnet ihm eine fallbüchtige, vom bösen Geiste besessene Weibsperson, welche er durch sein Gebet ebenfalls von ihrem Uebel befreit. Diese Scene bildet die fünfte Darstellung.

Die sechste Tafel zeigt den Heiligen mit seinen Begleitern von Feinden überfallen im heftigsten Kampfe. Es handelt sich nach der Darstellung um Leben und Tod. In diesem verhängnißvollen Augenblick der äußersten Nothwehr nimmt auch er am Kampfe mit seinem Pilgerstab Theil. Ein Mann sammt Roß liegt bereits von den Waffen hingestreckt am Boden. Wie der Heilige selbst davon gekommen sein mag, davon sagt die Legende nichts. Daß er aber nach Bestehung dieses Kampfes am Ende seines Lebens angelangt sein mußte, darauf deuten die beiden letzten Tableaus hin.

Auf diesen beiden Tafeln nämlich bietet sich dem Beschauer je ein Altar mit einem Reliquienschrein dar. Bei dem ersten sieht man in dem etwas dunkeln Hintergrund einen mit zwei Ochsen bespannten Wagen. Sebald hatte nämlich bestimmt: wenn er einmal sterbe, so solle man seinen Leichnam auf einen Wagen mit einem derartigen Gespann verladen, die Thiere für sich laufen lassen und da ihn begraben, wo sie von freien Stücken stehen blieben. Und die Nürnberger sagen heute noch: also sei es geschehen und mit dem Leichnam des Heiligen auch gehalten worden. An diesem Orte seines Begräbnisses sei aber auch die schöne in letzter Zeit eingehend restaurirte St. Sebaldskirche erbaut worden.

Wie der Sarkophag, der des Heiligen Reliquien umschloß, ursprünglich auf einem Altare der genannten Kirche zur Verehrung der Gläubigen gestanden hat, zeigen die beiden letzten Darstellungen. Ursprünglich von Holz wurde er 1397 mit Goldblech überzogen. In dieser Gestalt birgt ihn der herrliche, tabernakelartige, von allen Künstlern zu allen Zeiten bewunderte Ueberbau aus der Hand des un-

sterblichen Peter Vischer. Da der Meister dieses Kunstwerk in der Zeit von 1508 bis 1519 fertigte, so geben diese beiden Reliquienschreine zugleich einen chronologischen Anhaltspunkt für die Zeit der Fertigung unseres Altars, denn nach 1519 war von dem ursprünglich hölzernen, später mit Goldblech überzogenen Reliquienschreine jedenfalls nichts mehr sichtbar. Vor den beiden Altären mit den Reliquienschreinen knien Gläubige, um dem Heiligen ihre Verehrung darzubringen. Es sind wieder Leute aus dem Volke in der damaligen Landestracht und deshalb für den Alterthumsfreund nicht weniger interessant, als die Darstellung des Heiligen und seiner Braut im königlichen Kostüme am Tage ihrer Trauung auf der ersten Tafel.

(Fortsetzung folgt.)

Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

I. Aus seiner seit vielen Jahren angelegten Collectaneensammlung zu einer oberschwäbischen Kunst- bezw. Künstlergeschichte hat Verfasser dieses schon über eine Reihe wenig oder gar nicht bekannter Künstler, welche in Oberschwaben geboren und allerdings der Mehrzahl nach außerhalb ihres Geburtslandes thätig waren, meist auf Grund von Spezialforschungen biographische Arbeiten geliefert — so in die „Allgemeine deutsche Biographie“, 18. Band, 1882, über den im Jahre 1705 zu Söflingen geb., 1752 in Maria Einsiedeln † Maler Franz Anton Kraus, den im Jahre 1722 in Weissenhorn geb., im Jahre 1771 zu Linz a. D. † Maler Franz Martin Kuen; in Band XIX, S. 709—711 über den um das Jahr 1473 zu Schussenried geb., um das Jahr 1530—1540 in Wuzen † Architekten bezw. Steinmessen Hans Luz (zu vgl. weiter über denselben meine in den Ulmer „Münsterblätter“, 5. Heft, 1887, S. 52 ff. erschienene Studie); in Band XX, 1884, S. 689—691 über den am 7. Juni 1724 zu Langenargen geb., in Wien am 9. August 1796 † Maler Anton Franz Maulbertsch, an derselben Stelle über dessen Schüler, den im Jahre 1737 zu Kressbronn geb., 1812 in Langenargen † Maler Andreas Brugger (welcher, was hier nachzutragen wäre, auch die Dedensstücke in die Stiftskirche zu Buchau gemalt hat); in Band XXI, S. 286—288 (vgl. mit „Diözesan-Archiv“ Nr. 11 von 1893) über den am 21. März 1705 zu Biberach geb., in St. Petersburg den 27. Oktober 1763 † Edelsteinschneider und Medailleur Lorenz Ratter; in Band XX, S. 647—648 über den ebenbasselbst am 1. September 1685 geb., am 20. November 1757 † gleichen Künstler Johann Christoph Schupp, den am 3. Februar 1762 zu Mollenberg geb., im Jahre 1819 oder 1820 in Raitland † Graveur und Medailleur Franz Joseph

Saßwirl (zu vgl. über letzteren auch „Diözefan-Archiv“ von 1892, Nr. 21, S. 84 und Nr. 11 von 1893) zc. zc. Auch hat der Verfasser gelegentlich anderer historischer Arbeiten thümlich die lokale Kunstgeschichte berücksichtigt und vorerst manche Notizen gebracht, so z. B. über den Historienmaler Johannes Hei ß aus Memmingen u. a. in Hofes „Diözefan-Archiv“, III, 1886, Nr. 9, S. 69 ff; über den Maler und Kupferstecher Jos. Ignaz Wegsche (a) i d e r aus Niedlingen, ebendasselbst V, 1888, Nr. 20, S. 80 (nicht Wegschneider), über den Weißenhorner Maler Konrad Huber, über welchen ja eine tüchtige, im „Diözefan-Archiv“, VII, Nr. 22 u. 24, S. 85—87; 94 u. 95 nachgedruckte Monographie nebst Bildniß von Stadtpf. Jos. Höl (Augsburg, 1890, im literarischen Institut von Haas & Grabherr) vorliegt, im „Diöz.-Arch.“, VIII, 1891, Beil., S. 28 zu Nr. 14; über den zu Stafflangen (nicht zu Moppertäweiler) um den Anfang des vorigen Jahrhunderts geb. Jakob Em e l e, den Erbauer des neuen Schussenrieder Klosters (nicht bloß des dortigen Bibliotheksaales) und Wiederaufbauer des im Jahre 1753 abgebrannten gräflich Montfortischen Schlosses zu Tettnang, welchen der Verfasser in seiner Schrift über Schussenried (Stuttgart, 1883, S. 64) erstmals wieder ausgegraben und hienach die im Jahre 1886 erschienene württembergische Landesbeschreibung (III, S. 845) aufgenommen hat; über den Architekten und Stuccator Dominik Zimmermann, den Erbauer der Steinhäuser Kirche, und dessen Bruder, den Maler Johannes Zimmermann, beide aus Landsberg a. L., a. a. D. S. 62 und „Diözefan-Archiv“, X, 1893, Nr. 2, S. 7 und Nr. 6, S. 22; über den frühverstorbenen Maler Kav. Forchtner aus Dietenheim a. a. D. S. 65; über die Maler Joh. Kasp. Sing (nicht Sieg, wie es in der Landesbeschreibung steht und andere nachschreiben) aus Braunau, Johannes Bid aus Bruchsal und Joh. Esperlin aus Degernau (nicht von Ingoldingen) a. a. D. S. 63 sowie im „Diözefan-Archiv“, IX, Nr. 24, S. 95 u. 96; X, Nr. 1, S. 1 zc. zc. — Daran sollen sich hier nun vorerst die Biographien zweier aus Oberschwaben stammender Maler reihen, von welchen der eine zwar nicht vergessen, nur als Sohn Oberschwabens gar nicht mehr bekannt, der andere kaum mehr außer seinem Namen gekannt ist, und welchen beiden außer ihrer Landsmannschaft das gemeinsame ist, daß sie Rußland als Feld ihres künstlerischen Wirkens aufgesucht haben.

II. Ersterer, Joseph Christ — nicht zu verwechseln mit den Niederländer Malern Joh. Franz Christ, Vater und Sohn aus dem Anfange dieses Jahrhunderts¹⁾ — ist am 23. Februar 1731 zu Winterstettenstadt, zunächst von Essendorf im heutigen Oberamt Waldsee als Sohn des Bauern Jos. Christ und der Maria, geb. Bruder, laut Taufregister der dortigen Pfarrei geboren; in den wenigen Nachschlagebüchern, in

welchen sein Name sich überhaupt findet, wie in B. v. Stettens d. J. „Kunst-Gewerbe- und Handwerthsgeichte der Reichsstadt Augsburg“ (ebendasselbst bei Konr. Heint. Stage 1779),¹⁾ welchem die reichhaltigsten und zuverlässigsten Nachrichten über diesen Meister gebenden Werke wir hauptsächlich folgen, wird sein Geburtsort bloß mit „Winterstetten in Schwaben“ bezeichnet, deren es bekanntlich drei in Schwaben gibt. Christ, welcher weder in der Waldsee Oberamts- noch in der württembergischen Landesbeschreibung, noch in Eicharts „Geschichte der bildenden Künste in Bayern“, noch in Müller-Senberts Künstlerlexikon u. s. w. erwähnt ist, lernte zu Augsburg, der damaligen süddeutschen Kunstmetropole bei dem (im Jahre 1728 zu Imst in Tyrol geb., 1770 in Augsburg †) geschickten, wenig älteren Maler Joseph Mages und ließ sich dann, nachdem er sich eine gute Zeit in Böhmen, Schlesien und Sachsen aufgehalten und die Kunst ausgeübt, gleichfalls in Augsburg nieder. Er malte wie sein Meister Mages, welsch letzterer u. a. das schöne Altarblatt: Maria Egyptiaca in der Augsburger Jesuitenkirche und das heilige Grab in der dortigen Domkirche verfertigt, sowohl mit Oelfarben, als auch vornehmlich auf nassen Wurf. Unter anderen vielen von ihm geschmückten Kirchen malte Christ in das Presbyterium der Kirche des Bischöflich augsbургischen Pfarrdorfes zu Langerringen in Schwaben das Deckenstück: die sieben Gaben des heiligen Geistes (sieben weibliche Wesen, die Weisheit mit der Aufschrift: prior creata &c.) al fresco; ebenso einige Deckenstücke in der Dekanatswohnung bei St. Moriz; auch legte er mit verschiedenen schönen Altarblättern Ehre ein, so mit einem der heiligen Theresia in der Karmeliterkirche zu Augsburg. Außerdem malte er Thürenstücke (sog. Surportes), so in dem Kunstreichen von Liberti'schen Hause auf dem Weinmarke in Augsburg; die Sammlung des Ingenieurhauptmanns F. Weiger in Neu-Ulm enthält eine derartige 0,35 m hohe, 1,20 m lange auf Leinwand gemalte, die Scene der Zuweisung der Lea statt Rachel als Weib an Jakob durch Laban nebst Schafferde in recht lebendiger Weise zur Darstellung bringende, mit Christi Namen bezeichnete hübsche Surporte. Auf besonderes Verlangen mußte Christ die drei großen historischen von Mathäus Gudelach gemalten Stücke von der Belehnung des Kurfürsten Moriz von Sachsen in einer der Fürstentuben auf dem Rathhause kopiren; auch hat man von ihm schöne Kopieen nach Tiepolo. Eine Hauptforce seiner Thätigkeit war aber die Fassadenmalerei, d. h. die Decorirung der Außenseiten der Häuser mit Bilder- und Farbenschmuck, welche in Augsburg schon seit dem 15. Jahrhundert einheimisch, namentlich im 16. daselbst geblüht und nach einem ziemlichen Niedergange im vorigen Jahrhundert unter den Auspicien

¹⁾ Ein Joh. Fr. Christ hat auch eine „Anzeige und Auslegung der Monogramme“ (Leipzig, 1747, 8°) herausgegeben (französische Ausgabe von Cellius).

¹⁾ Die im Jahre 1765 ebendasselbst von demselben Verfasser erschienenen „Erläuterungen zc. aus der Geschichte der Reichsstadt Augsburg“ nebst Kupfern, in welchen unser Künstler (S. 244) kurz gestreift ist, sind nur eine Vorarbeit des späteren Werkes.

Joh. Georg Bergmüllers (geb. im Jahre 1688 zu Türkheim, † 1762 in Augsburg) wieder einen gewaltigen Aufschwung genommen hatte. Bei dieser Fassadenbemalung im vorigen Säculum bildete im Gegensatz zu der im 16. Jahrhundert die thatsächlich vorhandene bauliche Unterlage regelmäßig den Ausgangspunkt für die Vertheilung und Anordnung des malerischen Schmuckes; die strukktiv thätigen und unthätigen Partien wurden in der Dekoration scharf auseinander gehalten; und vor allem kamen gemalte Architekturformen, die in Wirklichkeit an der betreffenden Stelle zwecklos oder unmöglich wären, überhaupt nicht mehr vor. Die Vorwürfe holte man sich ebenfalls im Gegensatz zu früher, wo in dieser Richtung die größte Vielseitigkeit herrschte, neben reicher Dekoration meist aus der Biblischen, Heiligen- und Dogmengeschichte, daneben auch aus der Mythologie und Allegorie; alle anderen Stoffe sind selten, und aus dem gemeinen tagtäglichen Leben wird nur ganz ausnahmsweise geschöpft. Eine Menge von Künstlern gab sich damals mit dieser Art von Malerei ab, so J. G. Wolder, G. B. Göz, J. Holzger, der bedeutendste Schüler J. G. Bergmüllers, J. B. Bergmüller, Sohn des vorgenannten, Ehr. Erhart, J. Huber, lauter Schüler des alten Bergmüller; dann Jos. Ign. Mayer, J. Hartmann, Frz. Jos. Degle, Fr. Sigrift, Jakob Frösche, J. A. Schauer, J. N. Bl. Mozart, Alois Wad, Peter Drümmer und noch manche andere — hauptsächlich auch Christs Meister, Jos. Mages, nicht zu vergessen! An diesem hatte Christ ein gutes Vorbild in der Fassadenmalerei, in welcher ihm „eine ausnehmend schöne und ihm eigene Manier“ nachgerühmt wird. Es werden namentlich das Journiersche, das Joh. Dav. Gullmannsche und das Wallardsche Haus in der St. Annagasse, das Toskanische Haus auf dem alten Heumarkt, das Pfistersche und Dasersche Haus bei St. Ulrich, das Habuesnigsche Haus als von Mages außergewöhnliche Gebäude hervorgehoben. Nach der trefflichen, hier von uns benützten Studie Adolf Huffs über „Augsburger Fassadenmalerei“ in Lühows „Zeitschr. f. bildende Kunst“ (XXI. Jahrg. 1886, Heft 3 u. 5; XXII, 1887, Heft 6 u. 9) ist die um 1760, jedenfalls noch vor 1765 von Mages für den wohlhabenden Kaufmann Journier gemalte Fassade von D 219 in der St. Annagasse von allen noch vorhandenen Augsburger Fassaden jener Zeit in Bezug auf die eigentliche Dekoration die reizendste: „Die Fenster des ersten Geschoßes sind je mit den entsprechenden des zweiten durch höchst elegante, meist in einem lichten Grau mit eigenthümlich marmorirtem Hintergrund gehaltene Einfassungen zu kleineren vertikalen Gruppen verbunden. In der Mitte ist zwischen je den beiden Mittelfenstern des ersten und zweiten Stockwerkes über das Gerüste ein vieredig umschlossenes Gemälde von geringerem Werthe angelehnt, auf welchem die vier Elemente in Gestalt von Figuren dargestellt sind. Sonst sind die Füllungen des Rahmenwerkes der Fenster zwischen dem ersten und zweiten Geschoße mit lichtgrauen Putten und Vasen geschmückt, auf weld letzteren gelbe Figuren hoden. Die eigentlch dekorativen Theile

dieser Fassade sind, mit Ausnahme einiger Stellen, noch gut erhalten.“

(Fortsetzung folgt.)

Die einstige Ausschmückung der Kapellen in Hohen-Rechberg, Ramsberg, Stauffeneck, sowie der Kirche in Donzdorf.

Von Theodor Schön.

(Schluß.)

In der Kapelle des frühern rechbergischen Schlosses Stauffeneck fand Gabelkover ebenfalls eine Reihe von Tafeln.

1. Anno 1524 an S. Laurentztag starb der edel und vest Ber von Rechberg von Hohen Rechberg zu Stauffeneck¹⁾

Stöffeln	Rechberg ganz	Fleissheim
Rechberg		Dalberg.

2. Anno 1553 obiit nobilis Conradt von Rechberg, Conradi filius²⁾

Dalberg	Rechberg ganz	Welden
Rechberg		Knöringen.

3. Anno 1527 an S. Lienhardts Tag starb der edl und vest Jörg von Rechberg³⁾

Montfort	Rechberg ganz	Eberstain
Rechberg		Stöffeln.

4. Anno 1567 obiit Ulrich von Rechberg von Rohen Rechberg zu Falkenstein⁴⁾

Rechberg	Dalberg
Knöringen	Rechberg ganz

An einer Altartafel sah Gabelkover zur rechten einen von Rechberg⁵⁾ mit 4 Söhnen, zur linken Seite sie, sein coniunx, aine von Stöffeln mit 4 Töchtern.

Auf den Steinen stand:

1. Ber von Rechberg, darunter Rechberg allain.

2. Fraw Margreth von Rechberg, geborne von Dalberg, Kämmerin von Worms.⁶⁾

Im mitten Rechberg und Dalberg darunder

Anno 1518 am 9. Tag Aprilis starb die edel Jungfraw Margreth von Rechberg zu Stauffeneck,⁷⁾ hie begraben.

3. Uz von Rechberg zu Falkenstein,⁸⁾ darunder Rechberg bis.

¹⁾ Der zweite des Namens, Sohn des 1527 † Georgs II. und der Margarethe von Dalberg.

²⁾ Sohn des 1558 † Conrad III. und der Katharina von Knöringen.

³⁾ Georg II., Sohn des 1470 † Veit II. von Rechberg und der Margarethe von Stöffeln.

⁴⁾ Der Zweite, Sohn Conrads III. und der Katharina von Knöringen.

⁵⁾ Veit († 1470), Gattin Margaretha's von Stöffeln.

⁶⁾ Gattin des 1527 gestorbenen Georg von Rechberg.

⁷⁾ Tochter Georgs II. und der Margarethe von Dalberg.

⁸⁾ Ulrich II., Sohn Conrads III., Gatte Anna's von Rechberg.

Bei der Thür, wie man hineingeht, in der Wand stand:

Anno 1550 uff Sonntag Medardi den 8. Junii obiit Radegunda von Liebenstain.¹⁾

Auch diese Denkmäler der Vorzeit sind nicht mehr.

Schon Gustav Schwab, Die schwäbische Alb, 1823, meldet, daß die Einrichtung der im zweiten Stock des alten Schlosses Stauffenberg befindlichen Kapelle erst dem 17. Jahrhundert angehört. Jetzt ist das alte Schloß außer dem Thurm größtentheils abgebrochen.

Auch die jetzige Residenz Seiner Erlauchtheit des Grafen von Rechberg besuchte Gabelkover. Noch heute zeigt ja die dortige Kirche sehr alte und interessante Grabdenkmäler der Herren von Rechberg. Zu Gabelkovers Zeit war noch zu sehen im Chor an den Tafeln, da die von Dunsdorf oder Scharffenberg hingelegt werden:

1. Tabula prima legi non potuit.

Werdenberg.

(Weisser fahn im roten Schild, ut Rechberg ganz. Thierstain Montfort)

2. secunda tabula: Anno 1505 starb der edel und vest Hug von Rechberg²⁾

Thierstain	Althaim, ut puto:
	zwonschwarz und
Rechberg	Rechberg ganz zwon gelb strich
	under ainander
	Trüchtlingen.

3. Anno 1527 obiit Erkingen von Rechberg zue Ravenstain.³⁾

Die Wapen, ut supra (fratris sui Hugonis).

4. Anno 1514 obiit Zimprecht von Rechberg zue Scharpfenberg 10. Mai, itidem, ut fratrurn Hugonnis et Erckingeri.⁴⁾

5. Anno 1547 obiit Jörg von Rechberg zue Rawenstain.⁵⁾

Trüchtlingen	Rechberg ganz	Ahelfingen
Rechberg		Hirnheim.

Auf den Steinen dajelbst sah Gabelkover

1. Her Gebhard von Rechberg, miles, darunter Rechberg allain.

2. Herr Albrecht⁶⁾ von Rechberg, darunter Rechberg und Trüchtlingen.

3. Zimprecht von Rechberg,⁷⁾ darunter Rechberg und Hausen. Ex his duae filiae beym Sacramentheuslin.

4. Erckinger von Rechberg,⁸⁾ darunter Rechberg und Hirnheim.

5. im rothen, aufgerichteten Stein: Jörg von

¹⁾ Radegunde von Freiberg, Gattin des 1563 † Hans XII. von Liebenstein.

²⁾ Sohn des Hans von Rechberg zu Ravenstein und Margaretha's von Trüchtlingen.

³⁾ Ertinger, Bruder des Vorhergehenden.

⁴⁾ Deßgleichen.

⁵⁾ Sohn Ertingers.

⁶⁾ Der Zweite, Sohn des 1499 † Hans I. und der Margarethe von Trüchtlingen.

⁷⁾ Bruder des Vorhergehenden, Gatte der Anna von Hausen.

⁸⁾ Bruder der zwei Vorhergehenden, Gatte der Dorothea von Hirnheim.

Rechberg von Hohen Rechberg zu Ravenstain obiit 1547, Hans von Rechberg von Hohen Rechberg zu Scharpfenberg, obiit 1549.¹⁾

Mit einer Reihe von Grabsteinen, Wandgemälden und Tafeln hat der fromme Sinn der Rechbergischen Vordern die verschiedenen Kirchen und Kapellen geschmückt. Die Ungunst der Zeit (Kriegszeiten, Uebergang des Besizes dauernd oder vorübergehend in fremde Hände, endlich das dem Josephintismus des vorigen Jahrhunderts mangelnde Verständniß für die Kunst-erzeugnisse der früheren Jahrhunderte) hat, ohne daß darum das erlauchte Haus Rechberg ein Vorwurf treffen könnte, eine Reihe dieser werthvollen Denkmäler christlicher Kunstthätigkeit größtentheils vernichtet. Mit Behemuth wird gar mancher wahre Freund der christlichen Kunst das von Gabelkover überlieferte Verzeichniß durchlesen, das so viele Arbeiten von Künstlern des 15. und 16. Jahrhunderts nennt, die nun für alle Zeiten verloren gegangen sind. Daß ein kleiner Rest — dank der Fürsorge des erlauchten Hauses Rechberg — in Dunsdorf erhalten ist, ja daß durch dasselbe einzelne Grabdenkmäler von der alten, außerhalb Dunsdorfs auf dem Hürbelspach errichteten Kirche St. Lorenz in die Pfarrkirche zum heiligen Martin im Flecken überführt wurden, muß uns zum Trost gereichen, zugleich aber auch den Wunsch erwecken, daß die kommenden Generationen stets den Kunstschätzen der Vergangenheit eine gleich liebevolle Pflege angedeihen lassen, wie es heutzutage im Württembergischen Lande der Fall ist.

(Die Chorstühle von Oberstadion.) In „Württemb. kirchl. Kunstalterthümern“ ist die Vermuthung ausgesprochen, dieselben möchten gleich denen zu Zwiefalten und Ennetach von Syrlin sein. Als man jüngst einen häßlichen Oelfarbenanstrich an denselben entfernte, fand man diese Vermuthung bestätigt. Es kam die Inschrift zum Vorschein: „jörg syrlin zu ulm 1486.“

(Der erste allgemeine Kongreß für christliche Archäologie) wird zu Spalato vom 4. bis 8. September 1893 tagen. Anmeldungen werden erbeten an den R. R. Universitäts-Professor Dr. Wilhelm A. Neumann bis 20. Juli zu Wien, IX. Garnison-gasse 18; von da ab bis 20. August zu Spalato in Dalmatien. Das Wohnungs-Comité übernimmt Verpflichtungen nur gegenüber rechtzeitigen Anmeldungen. Gegen Einsendung von 5 fl. oder 10 Kronen ö. W. erfolgt die Zusendung der Mitglied- oder Theilnehmerkarte, welche zur Erlangung ermäßigter Fahrpreise auf den Dalmatien berührenden Dampfern des Oesterreichischen Lloyd, der ungarisch-kroatischen Seedampfschiffahrts-Gesellschaft und der Privatunternehmungen berechtigt. Programme werden jedem Anfragenden zugesendet. Für das Vorbereitungs-Comité: Prof. Dr. W. A. Neumann, Wien.

¹⁾ Georg II. und Hans II. waren Söhne Ertingers.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 9.

1893.

Der Altarbau der Gegenwart.

II.¹⁾

Wir haben im ersten Artikel unter Vorführung des Hochaltars und Marienaltars in Ebingen einen Altarüberbau vorgeschlagen, bei welchem die Flankentheile rechts und links vom Tabernakel, bezw. von der Bildnische als Flachtafeln behandelt und der Malerei zu figürlicher Ausstattung übergeben werden.

Es erscheint eine noch weitergehende Vereinfachung der Seitentheile möglich und da rathlich, wo sehr gespart werden muß und die verfügbaren Mittel höchstens für mittelmäßige Figuren (Skulpturen oder Malereien) ausreichen würden.

Nächster Zweck der Seitentheile ist kein anderer, als eine würdige Bekleidung der zu beiden Seiten der Bildnische bezw. des Tabernakels unmittelbar angrenzenden Wandflächen. Dieser Zweck läßt sich auch ohne Bildwerk erreichen. Wir könnten diese Wandtheile selbst dekorativ bemalen, etwa mit einem Teppichmuster; wenn die Wand ganz trocken ist und die Mittel zu weiterem nicht reichen, möchte das auch genügen. Immerhin wird es den Eindruck einer gewissen Aermlichkeit hervorrufen, und die bloße Flächenmalerei wird mit dem von der Wand vorstehenden Bildgehäuse oder Tabernakel nicht gut zu Einem Ganzen zusammengehen.

Mehr Körper erhalten die Seitentheile schon dadurch, daß wir als Mittel der Wandbekleidung einen wirklichen Stoffteppich verwenden und diesen an einem vom Mitteltheil ausgehenden leichten Gerüst befestigen.

Dies ist der Grundgedanke des Entwurfes für einen Hochaltar, welchen die Beilage vorführt. Er stammt von Bild-

hauer Schnell junior in Ravensburg und hält sich im Stile edler italienischer Renaissance, könnte also in Betracht kommen, wenn es sich darum handelt, eine unserer zahlreichen Barock- und Rokokokirchen — denn eine Renaissancekirche haben wir im Lande nicht — mit einem neuen Hochaltar auszustatten.

Der Mensa und dem Tabernakel ist das Maß monumentaler Ausgestaltung und künstlerischer Durchbildung zugewandt, auf welche sie als partes principales unbedingt Anspruch erheben können. Der Tabernakel ist als Tempietto aufgebaut, mit vier im Rechteck aneinander gestoßenen kurzen Flügeln, bezw. mit dreien, da natürlich der vierte gegen die Wand hin wegfällt. Jeder dieser Flügel wird an den Ecken von zwei Säulchen gefaßt, welche den Architrav und den bekrönenden Flachgiebel tragen. Die Vorderseite ist die eigentliche Schauffassade und durch die beiden Tabernakeltüren und den Pelikan im Giebelfeld genügend reich geschmückt. In der Mitte des Tempelchens steigt über den drei bezw. vier Giebelbächern ein Kuppelthürmchen mit Laterne auf, von Fensteröffnungen durchbrochen.

An diesen prinzipialen Theil des Altarüberbaues schließen sich nun links und rechts höchst einfache Seitentheile an. Zunächst zu beiden Seiten des unteren Tabernakels drei Leuchterstufen, von welchen die obere für Reliquienkästchen oder Reliquienostenforien vorbehalten werden kann. Zwei Armleuchter können überdies rechts und links vom unteren Tabernakel auf der Wandfläche der zurücktretenden Flankenbauten angebracht werden. Ueber der obersten Leuchterstufe, am äußersten Ende derselben, erhebt sich beiderseits eine schlanke Säule mit krönendem Blumenknauf, welche durch ein schönes Ornamentband mit dem

¹⁾ Vgl. Nr. 1 dieses Jahrgangs.

Tabernakel in Verbindung gesetzt ist. Der Feinschmiedekunst ist die Aufgabe zugebach, diese Säulen und die Verbindungsschiene geschmackvoll und stilvoll herzustellen und etwas Vergoldung und Bemalung wird die gute Wirkung derselben erhöhen können.

Ihre Funktion aber ist lediglich die, als Teppichhalter zu dienen. An der ornamentierten Schiene, bezw. einer unter oder hinter ihr laufenden Messingstange wird mittelst Ringen und offenen Hälchen der Teppich aufgehängt. Die Vorrichtung ist derart anzubringen, daß der Teppich jederzeit leicht weggenommen und eingehängt, bezw. leicht gewechselt werden kann.

Auf letzteres ist Gewicht zu legen. Denn so überaus einfach auch diese Anlage des Altarüberbaues ist, so gibt sie uns doch willkommene Gelegenheit, den Altar in die Farbe der kirchlichen Zeit zu kleiden, ihm ein Werktags- und Festtagskleid zu geben, ein Trauer- und ein Freudentkleid, wie es dem Tag und dem Gottesdienst angemessen ist. Auch wo nicht viele Mittel zu Gebot stehen, wird es doch immer möglich sein, eine kleinere Serie solcher Vorhänge anzuschaffen, für welche ja keineswegs kostspielige Gewebe und Seidenstoffe nöthig sind. Als gewöhnliche Ausstattung kann ein kräftiges Tuch, etwa von röthlichbrauner Farbe, gewählt werden; mittelst ganz leichter Stoffe, welche nur auf diesem Tuch aufgeheftet werden, kann die Advents- und Fastenfarbe angebracht werden, oder die schwarze Farbe des Charfreitags oder des Todtengottesdienstes. Dann sollte ein vornehmerer Teppich, etwa von festlich rother Farbe, zur Verfügung stehen für die Festtage, oder auch noch ein weißer für die Marienfeste. Innerhalb dieses Rahmens ist wieder eine mannigfache Steigerung der Schönheit und Pracht möglich mittelst der Stickkunst, von einfacher Applikations- oder Tambourierstickerei bis zur figürlichen Nadelmalerei, welche den fehlenden Skulpturenschmuck zu ersetzen vermag.

Man wird bei genauerem Studium die vorgeschlagene Altarform vielleicht sehr einfach und schlicht finden; aber man wird nicht leugnen können, daß sie bei aller Einfachheit würdig und wirksam ist und den liturgischen Anforderungen vielleicht besser entspricht, als mancher anspruchsvolle und komplizierte Hochbau. Das ist

die beste Probe kirchlicher Kunst, wenn sie mit einfachen Mitteln doch Großes erreicht und wo gespart werden muß, am rechten Punkt spart, nicht am Nothwendigen und hauptsächlich, sondern am Nebenächlichen und Entbehrlichen.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfister in Gmünd.)

(Fortsetzung.)

Dieser Sebaldaltar zu Gmünd ist derzeit oben mit einem recht guten plastischen Bildwerke bekrönt. Derselbe stellt die hl. Apollonia dar, wie ihr von zwei Schergen die Zähne mittelst eines Hammers und Stemmeisens herausgeschlagen werden. Die Gruppe ist eine Zuthat der letzten Restauration. Dagegen gehört ohne allen Zweifel nach Ausweis der Stifterwappen die Predella, auf der der Altarschrein ruht, zur ursprünglichen Stiftung. Auf dieser Predella finden sich durch den Pinsel dargestellt die 14 Nothhelfer, denen, wie auch sonst nicht selten, noch Maria mit dem göttlichen Kinde als die allgemeine Helferin der Christen beigelegt ist. Die Reihenfolge von der Linken zur Rechten des Beschauers ist folgende: 1) Christophorus mit dem Jesuskind auf einer seiner Schultern; 2) Eustachius mit dem Hirsgeweiß; 3) Vitus mit einem Hahn; 4) Georg mit dem Lindwurm; 5) Barbara mit dem Kelch; 6) Syriak mit den beiden über seinem Schädel zusammengeknagelten Händen; 7) als Mittelpunkt Maria mit dem göttlichen Kinde; 8) Katharina mit dem Schwerte; 9) Pantaleon mit dem Delbaum; 10) Margaretha mit dem durch ihre Hand besänftigten Drachen; 11) Bischof Agatius (gleich dem hl. Nikolaus) mit drei Goldknollen; 12) Bischof Dionysius, mit Mitra und schwarzgrauem Pluviale, die Hirschfuß des Abtes Regidius mit der Hand liebkosend; 13) Regidius selbst mit der Folter über seinem Haupte, womit ihm die Glieder seines Leibes sind verrenkt worden; 14) Bischof Blasius mit der Kerze; und 15) Bischof Erasmus mit der von seinen Eingeweiden unwundenen Spule.

Welchem Meister gehört nun dieses hervorragende Kunstwerk an? Mit jedem zu

des Stifters Zeit lebenden Künstler will er von den verschiedenen Kunstkennern in Verbindung gebracht werden, ein Beweis, wie hoch er geschätzt wird. Die Oberamtsbeschreibung von Gmünd sagt hierüber: „Diese Gemälde, namentlich die der Predella und die äußeren der Flügel, sind von hervorragender Schönheit und werden dem Martin Schaffner zugeschrieben.“

Schaffner ist ein Zeitgenosse Sebald Schreyers; er gehört der schwäbischen, näherhin der Ulmer Malerschule an, und wirkte in den Jahren 1508 bis 1535. So nahe aber Schaffner der Zeit des Nürnberger Kunstfreundes stehen mag und so viel Ähnlichkeit zwischen seinen Werken und dem Sebaldusaltar in Gmünd sich auch finden sollte, so ist es doch mehr als unwahrscheinlich, daß Schreyer, zudem unter den bereits geschilderten Verhältnissen, von Nürnberg aus, der damaligen Hochburg kirchlicher Kunst, sich nach Ulm soll gewendet haben, um dort den Altar seines Namenspatrons fertigen zu lassen. Es ist deshalb diese Ansicht heutzutage auch fast allgemein wieder aufgegeben. Der Sebaldusaltar zu Gmünd ist Nürnberger Produkt; das wird heutzutage allgemein anerkannt.

Der ehemalige Stadtbaumeister und Lehrer an der Polytechnischen Schule zu Nürnberg, Professor v. Heibeloff, in Nürnbergs Kunstgeschichte orientirt wie kaum ein zweiter, sagt von unserem Altar: „Die herrliche Statue J. Sebalds ist von Weit Stoß; die Gemälde, welche das Leben des Sebalds darstellen, sind von Wohlgemuth.“ Wird man dem letzten Satze betreffs Wohlgemuths dem so kompetenten Kunstkenner unbedingt beistimmen, so wird man doch dem ersteren Urtheile nicht so leicht und so entschieden sich anschließen können. Weit Stoß ist der in den weitesten Kreisen bekannte Meister des gewaltig großen Schnitzaltars in der Frankkirche zu Krahan, den er 1484 schon vollendete, sowie des nicht minder bekannten „Rosenfranzes“ in der Lorenzkirche zu Nürnberg. Sein Ruhm gieng, wie ein Kunstgeschichtschreiber sich ausdrückt, durch die ganze Welt. Aber wenn man sich erinnert, was Knadfuß („Deutsche Kunstgeschichte“ Seite 495) sagt: „Weit Stoß zerstörte bei Zi-

guren in weiter Gewandung die edle Erscheinung der Menschengestalt durch einen Wust von unnatürlichen Faltenmassen“, dann kann man kaum in Versuchung kommen, den Gmünder Sebald in seiner einfachen und schlichten Gewandung ihm zuzutheilen.

Zu einem ähnlichen Resultate kommt man bei einer Nebeneinanderstellung unseres Sebald mit den Werken Adam Krafts. Derselbe war mit Vorzug ein Steinmeßer und deshalb Bildhauer in Stein, ob er aber auch als Holzbildschnitzer sich bethätigt hat, ist jedenfalls durch kein hinterlassenes Werk dokumentirt. Sein Name ist vor allem an das aus Stein gefertigte Sakramentshaus in der Lorenzkirche geknüpft, von dem die Nürnberger sagten, „es sei aus einer Steinmasse gegossen“. Ebenfalls ein plastisches Steinwerk ist seine hervorragendste Arbeit, eine Reihe von Passionsbildern auf dem Wege zum Johannis Kirchhof. Zu den nicht unbedeutendsten Schöpfungen Krafts gehört nun aber auch das 1492 durch seinen Meißel gefertigte Familien Denkmal der Schreyer. Dasselbe befindet sich an der Außenseite des Chores der Sebalduskirche in Nürnberg. Aus diesem Grunde denkt ein späterer Gmünder Chronist bei Erwähnung unseres Sebaldusaltars auch an Meister Adam Kraft. „Dürfte nun, fragt derselbe, Sebald Schreyer dem so renommirten Meister seiner Familiengrabstätte nicht auch die Fertigung unseres Sebaldusaltars übertragen haben?“ Das liegt freilich nicht außer dem Bereiche der Möglichkeit. In jener Zeit war es ja ohnedies gar nicht selten, daß Bildhauer ihren Meißel an Holz wie an Stein ansetzten. Aber von dem großen Steinbildhauer haben wir nun ein für allemal kein in Holz geschnitztes Werk, und zweitens bietet die Darstellung und Auffassung der herrlichen Kraftschen Werke keinen Anschluß an unseren Sebald. Die gehäuft, willkürlich bewegten, den Naturgesetzen oft geradezu widersprechenden Faltenmassen an den Gewandungen des Meisters Kraft stehen zu sehr ab von der ebenso einfach natürlichen wie ästhetisch schönen Kostümierung des Gmünder Sebald.

Näher läge es, an den nicht weniger berühmten Nothgießer Peter Vischer zu

denken. Auch dieser ist ein Zeitgenosse von Schreyer, 1489 als Meister aufgenommen, 1529 gestorben. Auf Schreyers Veranlassung hat Vischer den zweiten Entwurf zum Sebaldusgrab gemacht und in der Zeit 1508 bis 1519 dieses Prachtwerk in Guss ausgeführt. Obgleich er sich weber in Stein noch in Holz versucht hat, so laden doch seine Sebaldusdarstellungen zur Vergleichung mit dem Gmünder Altar ein, namentlich die Sebaldusfigur an der Schmalseite des Prachtsarkophags. Von ihr sagt Lübke in seiner „Geschichte der Plastik“ 2. Band Seite 752: „Der Heilige, in langem Pilgergewande schreitend, den Stab in der einen, das Kirchenmodell auf der andern Hand, zeigt in dem einfach großen Faltenwurf und in dem ehrwürdigen Kopfe mit lang herabfließendem Barte sich als ideales Charakterbild.“

Diesem Idealismus des Rothgießers steht in diesem Punkte der greifbarste Realismus Albrecht Dürers schnurstracks gegenüber. Im „Formenschatz“ 1881, Nr. 75 und 76, findet sich von dieses großen Meisters Hand ein Holzschnitt mit Sebalds Bildniß und der Jahrzahl 1518. Allem Anschein nach war das Original ein Entwurf zu einem Altare. Oben heraldisch rechts sind die beiden schon erwähnten Wappen: das dänische mit den drei Löwen oder Bracken und das fränkische mit den drei Lilien; links dagegen die beiden Nürnberger Wappen. Das Bild des Sebald ist ganz naturgetreu der Wirklichkeit entnommen. Wäre der Heilige kein wahrer und echter Dürer, so wäre er wenigstens ein echter und wahrer Sebald. Nicht in jugendlicher Kraft und Fülle, sondern schon als bejahrter Mann, an dem die Stürme dieses Lebens nicht ohne ihre Wetterzeichen vorübergegangen sind, faßt er ihn auf und hat er ihn dargestellt. Als ein echter Pilger oder Waldbruder tritt er mit dem rechten Fuße aus einer vollständig der Renaissance angehörigen Vogenhalle, die stereotype zweithürmige Sebaldskirche auf dem rechten Arme tragend. In seiner Linken hält er seinen Stod mit großem Knopfe, einen Rosenkranz primitivster Natur und einen leeren Geldbeutel, dessen Inhalt er nach Nürnberger Tradition zur Stiftung und Erbauung der seinen Namen tragenden Kirche verwendet haben soll.

Seine Füße umschließen breit auslaufende, feste Bindschuhe, während sein Reiseranzen auf dem Rücken durch eine einfache Schnalle unter seiner linken Schulter gehalten wird. Und wie seine ganze Gestalt, so ist auch seine Gewandung ganz der damaligen Wirklichkeit entnommen. Seine Kopfbedeckung ist halb Hut halb Kapuze; vornen die aufgestülpte breite Krämpe mit der Pilgermuschel. Ein zweiter Dürerscher Holzschnitt, ebenfalls im „Formenschatz“ aufgenommen, ist diesem ersten gleich wie ein Ei dem andern. Der Gmünder Sebald ist weber dem Vischerschen noch dem Dürerschen verwandt. Den ersteren übertragt er an einfach wahren Idealismus, den Dürerschen an einfach erhabenem Realismus. Dürers Sebald ist ein Mann aus dem täglichen Leben; Vischers Sebald aber gehört nicht mehr dieser, sondern schon einer anderen höheren Welt an. Verkürter Realismus und irdischer Idealismus aber bieten sich in dem Gmünder Sebaldsbilde in schönster Harmonie die Hände. An ihm findet sich nichts Ueber-schwengliches und Phantastisches, wie auf der anderen Seite alles Alltägliche abgestreift ist. Er ist Gegenstand der Bewunderung und Verehrung für das gewöhnliche, unverdorbene, für das einfach Schöne und Erhabene empfängliche Kindes- und Laien-Auge, und er befriedigt auch das schärfste und geübteste Auge des Kunst-kenners und Kritikers.

Da wir noch zu keinem festen Resultat bezüglich der Autorschaft des Altars gelangt sind, so möchte ein Pergamentblatt im Besitz des Germanischen Museums, veröffentlicht im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit“ von Heibelloff (S. 198), Berücksichtigung verdienen.

Die Rückseite zeigt ein Kreuzigungsbild aus der Schule von Wohlgemuth. Auf der Vorderseite steht auf blauem Hintergrunde auf einem Berge der hl. Sebald, das Modell der von ihm gegründeten Kirche auf dem rechten Arme tragend. Neben seinem Kopfe schweben zwei Engel, welche das dänische und fränkische Wappen halten. Am Fuße des Berges knien die beiden Stifter: der Kirchenmeister an der Sebaldskirche, Sebald Schreyer, und sein Amtsgenosse an der Lorenzkirche, Paul Volkamer, der Stifter

des bekannten Volkamerischen Fensters daselbst. Beide Stifter sind kenntlich nicht nur durch ihre Wappen, sondern auch durch die angebrachte Minuskelschrift, welche lautet:

Anno M'CCCC'LXXXX' Redemptionis humanae salutis. Quo dñs paulus Volkamer tutor. Et Sebalduſ Schreyer edilis Scti Sebaldi ecclesie erat. Is liber qui sacrarum missae cerimonias pertractare docet; bonis et ope patroni gloriosi quam pientissime sacratus comparatus: et deo optimo maximo duce finitus. Daß weitere ist abgeschnitten.

In beiden Figuren ist eine Portraitähnlichkeit nicht zu verkennen. Aber mehr als eine Ähnlichkeit tritt entgegen in dem ganzen Arrangement des Schreyer-Volkamerischen Altargemäldes und unserem Schreyerschen Sebaldaltar. Wer den einen gefertigt, von dessen Hand ist wohl auch der andere gemacht. Das Hauptbild in beiden ist der hl. Sebald; bei beiden zu Häupten die zwei ganz gleichen, schwebenden Engel mit dem dänischen und fränkischen Wappen; zu Füßen je die beiden Stifter Schreyer und Volkamer einer- und Schreyer und seine Margreth andererseits. Würde der erstgenannte Altar dem Wohlgemuth angehören, so könnte man über den Meister des zweiten kaum im Zweifel sein, obgleich die beiden Sebaldbildnisse selbst wieder von einander abweichen.

(Fortsetzung folgt.)

Oberschwäbische Künstler früherer Zeiten.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

(Schluß statt Fortsetzung.)

Trotz dieser ganz gewaltigen Konkurrenz fehlte es Christ doch nicht an lohnenden Aufträgen. Eine seiner frühesten derartigen Arbeiten ist die heute noch sichtbare, zwar kleine, aber künstlerisch bedeutende Fassade von D 162, welche ein einfacher ehrfamer Buchbindermeister sich malen ließ. „Die Fenster des ersten Geschosses sind jedesmal mit den entsprechenden des zweiten durch originelle, in einem warmen Grau gehaltene Einfassungen zu vertiefen, bequem in die Augen fallenden Gruppen vereinigt. Am Erker zwischen dem ersten und zweiten Stock steht ein größeres, vortrefflich gearbeitetes, mythologisch-allegorisches Gemälde in der Füllung des Rahmenwerkes der Fenster; und an gleicher Stelle zwischen den übrigen Fenstern erblicken wir reizende, auf Wolken reitende Putten mit den Symbolen von Glaube, Hoffnung, Liebe. Alles ist ungemein warm in der Farbe gehalten, und die Fassade gehört zu

den schönsten, die aus der Periode des Rococo auf uns gekommen sind. Leider beginnt die Farbe seit einigen Jahren bedenklich aufzublätern.“ Viel bedeutender ist die gleichfalls noch heute sichtbare von Christ gemalte Fassade von D 18 (Philippine Welferstraße), dem vormalig Buchhändler Mathäus Riegerschen Hause auf dem alten Heumarkt aus dem Jahre 1769. „Die geschweifte Linie und Rococomotive spielen hier in der Ornamentirung der eleganten Fenstereinfassungen und Pfeilerkapitälé noch immer eine Rolle. In der Mitte ist ein größeres, treffliches Gemälde, die Krönung Mariä vorstellend, in der üblichen Weise über das Gerüst gelegt. Der obere Theil desselben ist noch in guter Verfassung.“ Noch weitere Belege dieser seiner Kunst waren an dem Hause des Hofbäders Meßmann in der Weißmalergasse sowie an dem Hause des früheren Münchner Boten bei St. Ulrich zu sehen. Uebrigens — die guten Zeiten hielten nicht lange an; bald stellte sich ein bedeutender Nachlaß in der Kunstproduktion bezw. in der Nachfrage ein; und vollends das schreckliche Theuerungsjahr 1770, in welchem die vielen Künstler gar kein Brot mehr fanden und vollständig müßig giengen, zwang ihn, wie manchen seiner Kollegen, in der Ferne sein Glück zu suchen. Und zwar reiste er nach dem sich damals Künstlern wie Gelehrten gastlich öffnenden Rußland in dessen Haupt-, Residenz- und Kaiserstadt St. Petersburg, wo die Künste geliebt, die Künstler aber noch nicht zu zahlreich waren, mithin die Kunst ihre gute Rechnung fand und wo im vorigen Jahrhundert so viele deutsche Künstler Arbeit und Brot, Ruhm, Anerkennung und Ehre sich erwarben. Es fehlte ihm im hohen Norden denn auch nicht an Beifall, Anerkennung und lohnender Arbeit, allein Luft, Klima und Lebensart sagten ihm nicht recht zu und bewogen ihn, der zugleich auch etwas an Heimweh litt, nach zwei Jahren wieder nach Augsburg zu den Seinigen zurückzukehren, wo er aufs neue durch mancherlei Arbeiten in Kirchen, sowohl in Del als auf nassem Wurf, so durch ein großes gelungenes Deckenstück in die Pfarrkirche des gräflich Stadionischen Marktfledens Thannhausen a. Mindel sich hervorthat. Außerdem zeichnete er, auch hierin seinem Meister Wages nachahmend, mit glücklicher Erfindung für Kunstverleger und Kupferstecher, so z. B. für den bekannten hauptsächlich in schwarzer Manier arbeitenden (1739 in Augsburg geb., i. J. 1809 das. gest.) Johann Elias Paib u. a., welcher u. a. ein schönes seltenes Blatt in groß Folio „Jugend und Alter“ nach Christ schabte. Christ soll nebenbei in einer großen, leichten und malerischen Manier geübt haben, wovon indeß Verfasser dieses trotz mehrfacher Nachforschungen bis jetzt keine Nachweise ausfindig machen konnte. Während seiner zweiten Augsburger Periode malte er im Jahre 1776 unmittelbar neben seinem oben erwähnten Erstlingsstücke D 162 die von seinen bisherigen derartigen Arbeiten sehr verschiedene, jetzt noch sichtbare Fassade eines schmalen vierstöckigen, damals einem Krämer gehörigen Hauses in der Ludwigstraße D 162 — wohl seine letzte größere Arbeit in Augsburg und quasi sein Abschiedswerk. „Daß

Rococo ist hier vollständig aus der Ornamentierung verschwunden, wiewohl einige Stellen in der That den Eindruck machen, als habe sich die Hand des Künstlers manchmal noch unwillkürlich danach krümmen wollen. Die Gliederung der Dekoration ist in der üblichen Weise gehalten. Das Ganze aber hat etwas Nüchternes, Tapetenhaftes. Man glaubt fast zu sehen, wie sich der Meister abgequält hat, um gegen seine Natur einfach und vornehm zu erscheinen. Am Erker füllt den Raum zwischen den Fenstern des 1. und 2. Stockes eine hl. Familie, eine tüchtige Arbeit, aber kalt in der Farbe. Das Rahmenwerk der oberen Erkerfenster ist von reizenden in lichtem Grau gemalten Putten getränkt. Die ganze Fassade bildet einen charakteristischen Gegenatz zu den oben erwähnten warmen, feurigen Fresken des anstoßenden Hauses D 162 aus dem Jahre 1760 von der Hand desselben Meisters.“ An Christ erinnern ferner noch einige das Postiengefäß umschwebende Engel an dem katholischen Waisenhaus am oberen Kreuz F 216; darunter steht die Jahreszahl 1776. Alles übrige ist mit einer gelben Linke überstrichen, die jedoch die Formen der ehemaligen Ornamentierung noch erkennen läßt; an einigen Stellen sind sogar auch die ursprünglichen Farben wieder hervorgetreten. Danach waren die Fenster mit gerablinigten, in einem hellen Grau gehaltenen Umrahmungen eingefast und mit Giebeln getränkt, alles etwa in Nachahmung einfacher Steinformen. Innerhalb dieser Einfassungen zwischen dem 1. und 2. Geschoße war jedesmal ein dicker grauer und darüber ein dicker dunkelrother Strich, wodurch ein gewisser koloristischer Reiz erzielt wurde. Im allgemeinen war die Ornamentierung sehr einfach und anspruchslos, aber gefällig; und der Zweck ward hier mit geringeren Mitteln zweifellos besser erreicht als bei der vorigen. Ein solches von schwebenden Engeln umgebenes Postiengefäß an A 486 beim Schnarrbrunnen ist ganz in Christi Manier gemalt. — Es war aber auch diesmal seines Bleibens nicht in Augsburg, und er begab sich im Jahre 1777 auf Zureden eines ihm bekannt gewordenen kaiserlich-russischen Hofrathes wiederum nach Petersburg, von wo er nicht mehr in sein Vaterland zurückkehrte und woselbst er am 6. Mai 1788 starb, nachdem er sich daselbst mit seiner Kunst Ruhm, Ehre und Vermögen erworben. Weiteres ist uns über seine künstlerischen Leistungen in Rußland bis jetzt leider nicht bekannt geworden. In Christ ist ein reich veranlagter, vielseitiger, gewandter und fleißiger Künstler dahingegangen, der seiner schwäbischen Heimat alle Ehre gemacht hat; so produktiv er auch war, so besitzt indeß, sein engeres Vaterland, das jetzige württembergische Oberschwaben, unseres Wissens nicht ein einziges Stück von ihm. — Christ war — ob in erster oder zweiter Ehe? — mit der (mit der Künstlerfamilie Verheißt verwandten) Wittve des im Jahre 1756 † Augsburger Kupferstechers Joh. Rud. Stärkl in verehelicht; die beiden frühverstorbenen talentvollen Söhne Stärklins, Joseph und Johannes Stärklin, hatten bei ihrem Stiefvater Christ gelernt. Ob letzterer selbst Nachkommen hinter-

ließ, konnte (bis jetzt) nicht und ebensowenig das Vorhandensein eines Bildnisses (Kupferblatt, Delportrait zc.) seiner Person ermittelt werden.

III. Der andere oberschwäbische Künstler, der in der neuen Ehinger Oberamts- und in der württembergischen Landesbeschreibung zwar aufgeführt, auch in Müller-Seuberts Künstlerlexicon (III, S. 199/200) kurz und noch am eingehendsten bei J. Viehler in seiner Abhandlung „über Miniaturmalereien“ (Wien, 1861 in der typographisch-lit.-artistischen Anstalt von L. C. Zamarski & C. Dittmarsh, S. 65) erwähnte, des näheren aber in Deutschland nicht gekannte Maler Joseph Dominikus Dachs (alias Dchs, früher Dg) — nicht zu verwechseln mit den ziemlich gleichzeitigen Ulmer Malern Joh. Bapt. und Joseph Anton Dchs, dem Basler Miniaturmaler Friedrich Dchs, dem Berner Siegel-schneider Joh. Rud. Dchs — wurde nach dem Erbacher Taufregister am 11. März 1775¹⁾ als Sohn unbemittelter Bandleute zu Erbach a. Donau im heutigen württembergischen Oberamt Ehingen geboren, brachte seine früheste Jugend mit ländlichen Beschäftigungen zu, bis ihm sein älterer Bruder (der ebendasselbst am 5. Februar 1763 geborene), Anton Dachs, welcher aus einem noch ein Porzellanmaler geworden war und in Regensburg lebte und starb, über welchen sich bis jetzt trotz verschiedener Nachforschungen nichts weiteres erheben ließ, im Jahre 1788, zu sich nahm, um ihn in der Malerei zu unterweisen. Da er aber hier nicht gut gehalten wurde, so verließ er im Jahre 1795 seinen Bruder und gieng nach Nürnberg zu dem Porzellanmaler Karl Frost, allein der junge Mann hatte keine Neigung zur Schmelzmalerei und sieng das Portraittiren en miniature an, womit er sich in sieben Jahren (von 1791—1798) so viel erworben hatte, daß er nunmehr zu seiner ferneren Ausbildung eine Reise unternehmen konnte. Nach einigem Aufenthalte in Bamberg, Arnstekt und Erfurt, in welcher letzteren Stadt der wadere Bellermann (wob! der Vater des berühmten im Jahre 1814 daselbst geborenen Ferd. Bellermann) sich seiner annahm, kam er endlich nach Dresden, wo ihm die Professoren A. Graff und Klengel, Nibel und andere treffliche Meister freundlich mit Rath an die Hand giengen. Infolge einer Aufforderung des Barons Heinrich v. Kleist auf Zerrten in Kurland verließ er schon im Jahre 1804 Dresden und begleitete Kleist in Kurlands Hauptstadt Mitau, wo er — wir folgen hier und im ganzen den dankenswerthen eingehenden und zuverlässigen Mittheilungen des Herrn Malers Julius Döring in Mitau, zugleich Sekretärs und Bibliothekars des kurländischen Provinzialmuseums zc. daselbst — viele Miniaturbilder ausführte, u. a. die Portraits der Prinzessin Dorothea von Kurland, des Grafen D. von Stadelberg, des kaiserl. Kammerherrn Grafen von Nedom, des Staatsrathes Piattoli

¹⁾ Von Mitau aus wurde, wie es scheint nach einer früheren Angabe Christi, der 19. März 1776 als Geburtsdatum angegeben.

u. a. mehr, welche Arbeiten in der damals zu Mitau herausgegebenen Zeitschrift „Neue wöchentliche Unterhaltungen“ sehr lobend besprochen wurden. Im Frühjahr 1808 reiste er nach Dorpat in Livland, wo er bei Senff Blumenmalerei studierte, und am Ende desselben Jahres nach Petersburg, woselbst er bis Ende des Jahres 1809 blieb. Er hatte sich inzwischen eine größere Summe Geldes erspart, um damit noch im Auslande weiter studiren zu können. Daraus wurde aber zum Nachtheile für seine künstlerische Entwicklung nichts, da ihm dieses Geld, wie man sagte, von einem kriegsgefangenen Italiener in Mitau gestohlen wurde. Auf Erwerb zu seinem Lebensunterhalt angewiesen ertheilte er von 1815/16 zu Mitau Zeichenunterricht in einer Bildungsanstalt „für Söhne aus den höheren Ständen“. Am 22. Mai 1817 verehelichte er sich mit Dorothea, geb. Maczewski, der Tochter des Wiltonischen Superintendents, aus welcher Ehe drei Kinder hervorgingen: ein frühverstorbenen Knabe und zwei Töchter: Maria, welche sich mit einem Beamten Reichmann verheirathete, aber bald im Herbst 1851 starb, und Auguste Elisabeth Dorothea, welche noch in Mitau lebt; alle diese Kinder wurden in der lutherischen Religion der Mutter erzogen. Eine verheirathete Schwester des Künstlers lebte noch im Jahre 1856 in Biedersheim. — Am 26. März 1820 wurde Dechß als Mitglied der „Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst“ aufgenommen. Im Winter 1821 gieng er weiteren Studiums halber doch noch nach Dresden, wo er auch den Sommer 1822 zubrachte; er malte dort in der Gallerie mehrere Miniaturbilder, die in dem „Artistischen Notizblatt“ vom 7. September 1822, in welcher Nummer sich auch ein kurzer Lebensabriß von Dechß findet, sehr gelobt wurden. Damals stellte er in Dresden ein sehr gerühmtes Bild: „Der Eulenhöf“ nach Tiedßs Novelle: „Die Gemälde“ aus. Nach Mitau zurückgekehrt verlor er bald (um das Jahr 1823?) seine Gattin und nahm dann Kost und Wohnung bei dem Apotheker Schmidt in der Kummerau'schen Apotheke zu Mitau, wo er bis zu seinem Tode blieb. — Am 7. Juni 1824 wurde er Zeichenlehrer am Gymnasium von Mitau und trat damit in den kaiserl. russischen Staatsdienst; im Jahre 1828 erhielt er den Titel „Kollegiensekretär“ und am 27. August 1831 den eines „Titularrathes“; in dieser Stellung blieb er bis zu seinem Ableben. Nach einem auf dem Lande im Schlosse Donbangen ihm zugefügten unglücklichen Falle von einer Treppe trankelte er, und auch eine im Sommer 1835 unternommene Erholungsreise nach Deutschland und in seine Heimath, in der er schon lange fremd geworden war, half sein Uebel, ein unheilbares Herz- und Lungenleiden, nur vermehren, welchem er endlich am 13. Februar 1836 zu Mitau, seiner zweiten Heimath, erlag; dort liegt er auch begraben. Seine äußere Persönlichkeit, von welcher sich auch kein Bildniß ermitteln ließ, wissen wir nicht zu beschreiben.

Dechß war längst nicht mehr bei seiner ursprünglichen Miniaturmalerei geblieben, sondern

hatte sich zeitig auch auf die Delmalerei gelegt. Seine Hauptbilder in Del sind ein ca. 9' hohes und 5' breites Altarbild in der Stadt Kreuzburg in Kurland, welches die Heilung des Blindgeborenen vorstellt; es existirt von demselben eine sehr gut ausgeführte vollendete, keineswegs bloß skizzenhafte, ca. 3' hohe Farbenskizze mit der Jahrzahl 1828 irgendwo in Kurland. Dann das Delstück von „Christus und der Samariterin am Brunnen“, dessen dermaliger Hängeort nicht bekannt ist. Seine ersten Arbeiten waren aber Portraits, welche wegen ihrer Nähnlichkeit, Treue und Technik viel Beifall fanden. In der Gemäldesammlung des kurländischen Provinzialmuseums zu Mitau befinden sich folgende Bilder von ihm:

- 1) das (im Jahre 1823 nach der Natur gemalte) lebensgroße Kniestück des Staatsrathes J. Fr. von Rede;
- 2) das lebensgroße Kniestück des reformirten Predigers Professors R. Wilh. Kruse in Mitau;
- 3) 16 kleine treffliche in Del gemalte, im Jahre 1833 im Museum aufgestellte Bildnisse der kurlischen Herzöge nebst Gemahlinnen;
- 4) a. Miniaturkopie Karls I. nach van Dyl in der Dresdener Gallerie,
b. Miniaturkopie eines alten Mannes nach Jos. Rogari eben daselbst;
- 5) Kinderkopf nach der Natur — sehr schönes Aquarell;
- 6) zwei als Engel dargestellte Kinder des Malers, ebenfalls schönes Aquarell.

In seiner Heimath, welcher er eben von früher Jugend an fremd geworden, ist nicht ein einziges Stück von ihm; überhaupt werden Arbeiten von seiner Hand in Deutschland selten zu treffen sein. In Befähigung und Leistung steht er unter seinem Landsmann Christ.

Sein eigentliches Feld war das Kopiren en miniature; bei seinen größeren selbständigen Arbeiten merkt man nach dem berufenen Urtheile Dörings, eines Wendemannschülers, den — so manchen seiner damaligen Kunstgenossen eigenen und aus Mittellosigkeit und fehlender Gelegenheit erklärlichen — Mangel an Schule, besonders in Beziehung auf die Zeichnung zu deutlich, was sehr zu bedauern ist, denn mit seinem unleugbaren Talente hätte er bei mehr Schulung und Ausbildung weit Hervorragenderes leisten können!

Literatur.

Zwölf Vorlagen für Kunstschmiede- (Schlosser-)Arbeiten der romanischen, gothischen und Renaissance-Zeit (einschließlich Barock und Rococo). Gesammelt und aufgenommen von P. Sinner, Photograph in Tübingen. Stuttgart, Kohlhammer 1893. Zwölf photogr. Tafeln.

u den schönsten Früchten des in früheren Kunstperioden enggeknüpften, erst durch die moderne Industrie gelockerten, nun wieder angestrebten Bundes zwischen Kunst und Handwerk und ihrer gegenseitigen lebensvollen Durchdringung zählen die Erzeugnisse der alten Kunstschlosserei. Sie bekunden die veredelnden Einflüsse des Kunstsinns auf das Handwerk und erheben sich nicht selten zur Höhe eigentlicher Kunstwerke.

In neuerer Zeit hat sich die Schmiedeisentechnik am Beispiel dieser alten Werke wieder zu erfreulicher Blüte und zum Range des eigentlichen Kunsthandwerks emporgearbeitet. Aber sie ist dieser Schule noch nicht entwachsen. Gute Leistungen der Vorzeit ihr nachzubringen, erscheint daher als Verdienst. Von diesem Gesichtspunkt aus ist die vorliegende Serie tüchtiger alter Feinschmiedearbeiten zusammengestellt. Nicht alle werden nachgebildet werden können, aber an allen kann ein strebsamer Meister sich bilden.

Das erste Blatt zeigt an einer romantischen Thüre in Sindelfingen einen frühen, wohlbefriedigenden Versuch, das, was Sache des Bedürfnisses ist und einer Thüre die zu ihrem Verfall erforderliche Ausrüstung und Fertigkeit verleihen soll, zugleich künstlerisch zu gestalten und mit ästhetischer Wirkung zu begaben. Organischer ist schon die Eisenausstattung der romantischen Thüre von Maulbronn. Ähnlich kräftigen Charakter zeigt das gothische Beschlag an der Sakristeithüre von Nürtingen, dessen starke Bänder sich schön verzweigen, in gespaltenen Blättern endigen und überdies lange Rankenstiele mit vortrefflich stilisirten Distelblättern und Distelblütenköpfen entsenden.

Zwei edle Vertreter geschmackvoller Renaissance sind das Chorgitter von Urach und das Chor- und Altargitter von Nürtingen; ersteres einfach verschlungenes Rankenwerk, an den Enden ausblühend in Blumenkelche, Sterne, Blättchen; letzteres reicher, voll Schwung und Kraft in den unteren, den Altar umschließenden Partien, voll Zierlichkeit und Eleganz in dem Geranke und den Fruchtgehängen der hohen Bögen. Weit schlichter und derber das Gitter, welches die Bildnisse eines Brückenkapellchens in Rottenburg verschließt, aber auch nicht ohne Schwung und Charakter.

Willkommen dürften namentlich sein die fünf Grabkreuze aus Rottweil, nicht in allen Formen von tadellosem Geschmack und nachbildungswürdig, aber mit viel trefflichem Detail; sehr wohlgebildet namentlich das linke Kreuz der ersten Tafel, stilistisch beachtenswerth das Popstkreuz auf eigenem Karton. Wieviel besser würden derartige Kreuze mit ihrem fein durchbrochenen Ornamentgepinnt Gräber und Friedhöfe zieren, als die in Masse aufeinandergebrängten Steinkolosse oder als die plumpen und unsoliden Gußeisenkreuze!

Wahre Triumphe der Feinschmiedekunst sind zu nennen die drei herrlichen Werke, welche die letzten Blätter vor Augen führen, das Mittelstück und Seitenstück des Chorgitters von Weingarten und der Mitteltheil des Chorgitters von Zwiefalten.

Der Schmied und Schlosser greift hier über in das Gebiet des Architekten. Er fängt an zu bauen. Nicht nur ganze Thüren erstellt er mit durchbrochener Gitterung, er fertigt aus seinem Material auch die Thürgestelle, Portalumrahmungen mit festen Pfeilern und hohen Krönungen, ja Säulenstühle, Rundsäulen mit korinthischen Kapitellen, mit Architraven und Gesimsen; durch perspektivische Kunststücke läßt er Halbkuppeln sich aufwölben, seine überspannende Laubengänge sich vertiefen.

Aber alles das sind liebenswürdige Uebergriffe, die man nicht tabeln kann. Denn der Eisentechniker vergißt doch keinen Augenblick, was er ist. Nicht ernstlich, nur in fröhlichem Formenspiel rivalisirt er mit dem Architekten. Er will nicht mit seinem Eisenbau in Konkurrenz treten mit dem Steinbau der Kirche; sein Bestreben geht nur dahin, in den mächtigen Kirchenbau ein Eisengitter einzufügen, das seiner würdig ist und auch monumentale Art hat. Und er will nicht Architektur bis zur Illusion nachbilden; er deutet sie nur an und idealisirt sie.

Darum spielt auch in dieser Eisenarchitektur die Ornamentik eine Hauptrolle. Und welche Ornamentik! Wie phantastischer, wie überquellend und unerjählich an Formen! In den beiden Gittern legt eine ganze Ausstellung von Dekorationsmotiven des Barock- und Rokoko ihre Schätze und Reichthümer aus, und sie können strebsamen Meistern der Feinschmiedekunst füglich als Formenschule dieser Stilarten dienen.

Unnoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Quartalschrift, Römische, für christl. Alterthumskunde und für Kirchengeschichte.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen herausgegeben von Dr. A. de Waal, für Archäologie, und Dr. H. Finke, für Kirchengeschichte. VII. Jahrgang. Erstes und zweites Heft. Mit 3 Tafeln in Heliotypie. Lex.-8°. (S. 1—244.) Preis pro Jahrgang M. 16.

Diese Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften, jedes ca. 100 Seiten stark, mit Tafeln, meist in Heliotypie.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Entwurf eines einfachen Tabernakelaltars im Renaissancestil.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. IO.

1893.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frk. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrages direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Der St. Sebaldaltar in der Heiligkreuzkirche in Gmünd.

(Von † Stadtpfarrer Pfizer in Gmünd.)

(Fortsetzung und Schluß.)

Eine Skizze oder ein Entwurf zu einem weiteren Schreyerschen Sebaldaltar findet sich in der reichhaltigen vaterstädtischen Alterthumsammlung des Herrn Kommerzienraths Julius Erhard in Gmünd. Es ist ebenfalls ein Pergamentblatt mit dem Aufriß eines zu erbauenden oder schon gefertigten Altars zu Ehren des hl. Sebaldus. Der Heilige, mit dem rechten Fuß im Gange begriffen, steht auf der Predella des Altars, mit der bekannten zweithürmigen Kirche auf seinem rechten Arme und dem Pilgerstabe in der linken Hand. Ueber sein Unterkleid fällt wieder der Mantelteppich, während sein Haupt mit dem runden, jugendlichen Antlitz und wohlgepflegten hübschen Vollbarte mit dem nach vornen aufgestülpten Pilgerhut bedeckt ist. An den Stufen des Altars kniet der fromme Stifter Schreyer, Herz und Hände zu seinem Namenspatron erhebend. Das ist wohl sicher ein wohlgetroffenes Porträt der edlen guten Seele, welches den Ruhm eines großen Meisters nicht geschmälert hätte. Zu seiner Rechten kniet seine Gattin Margaretha, gleichfalls in frommer Andacht, mit dem Rosenkranze in ihren zum Gebete gefalteten Händen. Die Namensunterschrift vertreten die beiden rückwärts von ihnen angebrachten Familien-

wappen, ganz so wie sich dieselben am Gmünder Sebaldaltar und in dem alten Glasgemälde in der Taufkapelle vorfinden.

Heideloff beschreibt dieses Pergamentstiftungsblatt also: Sebald Schreyer ist mit einer schwarzen Ehren-Schaube (Raths-Tappert) bekleidet, welche zu seiner Zeit gewöhnlich von gewässertem Schamlot und mit schwarzem Sammt verbrämt war. Diese Schaube ist mit hellbraunem Pelz gefüttert; selbst das Unterkleid ist schwarz, ebenso die Kopfbedeckung, eine Helmhaube, welche ein Netz von sammtenen Schnüren und mit Goldbrocat gefüttert ist. Die Bekleidung seiner Frau besteht aus einem faltenreichen schwarzen Mantel, mit lichtblauem Atlas gefüttert, und eben diese Futterfarbe hat auch das Kleid, welches schwarz verbrämt ist; die obere Verbrämung des Mantels aber ist ebenfalls lichtblau. Der Mantel ist mit einem goldenen Knopf (Agraffe) befestigt; in den Händen hält sie einen scharlachrothen Rosenkranz mit goldenem Schilde. Die

St. Sebald. Nach einem Pergamentblatt des germanischen Museums.

Kopfbedeckung (Weibel) und das Hals- und Brusttuch (Wimpel) ist weiß. Das Wappen Schreyers ist gelb und schwarz und das seiner Frau ist silbern und schwarz.

Das Antependium des Altars ist dunkelrosenroth mit dunklen Damastverzierungen, das Band um den Altar scharlachroth; die Fransen sind grün und blau, die Vorhänge am Altarschreine sind blau; ebenso der Grund, worauf Sebald gemalt ist, aber mit goldenen Sternen besetzt. St. Sebald hat

einen rothen Mantel an und ein hell violettes Unterkleid. Die Altarblatt-Einfassung und die Leuchter sind von Gold. Der Hintergrund der Kapelle hat eine röthliche Farbe.

An dieses Stiftungsblatt ist der Schluß einer Stiftungs-Urkunde in kleiner Minuskelschrift angeklebt:

Sepulchrum insigniret ornamentis: Tandem ea que fiebant summo pontifice viro vere apostolico suggererunt, qui venerationem que pcessit in sancto Sebaldo laudibus est prosequutus: presentem roboravit: futuraque confirmavit: et quod ejus corpus in prefato loco sit: sue sanctitati suggestum confirmat: locoque plurima sub ejus titulo consecrata: Diem suum natalem specinotat: Celebrem diminuati hactenus beatum jubet Sanctum appellari Catholico sanctorum ascribit quo majus ecclesia militans non habet: fabrice subsidia confirmat. Et tandem indulgencys spiritualibus pro stipendio venerantes sanctu Sebaldu remunerat: Ceterum bulle ipsius tenorem lectori vel devoto vel curioso ut inspiciat reservo: Hec sunt que legendo in diversis codicibus et a senioribus relatione viva percipere potui: Eaque aggregavi auctorum noia obmittendo, quia in illo genere scribendi cosuetu esse no novi. Ceterum ea scienter obmisi que ab eis potius qui devoti aeq circumspecti mihi videntur fuisse: tradita sut pauca tamen hec deo Sanctoque Sebaldo grata hominibus ad edificationem proficua opto.

Dieses Pergamentblatt mit dem Reste einer Stiftungs-Urkunde hat Heibelloff in Gmünd aufgefunden und durch einen nahen Verwandten in die Hand bekommen. Jetzt befindet es sich in der städtischen Alterthümer-Sammlung des Herrn Kommerzienraths Erhard. So erfreulich der Erfund für den Augenblick sein mochte, die Lösung der Frage bezüglich des Gmünder Sebalbus-Altars wird durch ihn eher erschwert, als erleichtert; er verbunkelt sie mehr, als daß er sie in ein helles Licht setzt. Nicht der Altar mit seiner Sebalbus-Darstellung ist auf diesem Blatte sozusagen die Hauptfigur, sondern der Kirchenmeister Sebalb Schreyer. Steht dieses Pergamentblatt mit der angehängten Stiftungs-Urkunde aber in Wirklichkeit mit Gmünd in Verbindung, dann drängt sich bei seiner totalen Abweichung von dem Sebalbus-Altare in der Heiligkreuzkirche unwillkürlich die Frage auf: könnte dieses Dokument nicht mit der ehemaligen, am Anfange dieses Jahrhunderts niedergelegten Sebalbus-Kapelle in Gmünd, von

der noch heute eine Straße ihren Namen trägt, zusammenhängen? Könnte der große Verehrer seines Namenspatrons, dessen ebenso fromme Gattin eine geborene Gmünderin gewesen sein soll, nicht auch diese kleine, jetzt abgetragene Sebalbus-Kapelle mit einer ähnlichen frommen Stiftung be-
dacht haben, wie die Taufkapelle der Heiligkreuzkirche? Diese kleine, für sich stehende Kapelle war es ja auch, von der aus der angrenzende, in der Nachbarschaft gelegene Ort Bettringen ursprünglich pastorirt wurde. Die Altarzeichnung auf dem Pergamentblatte zeigt auch nur ein kleines Altärchen der primitivsten Art, ohne Flügel, ohne Predella, nur mit kleinen Vorhängen rechts und links vom Tafelbilde. Hat aber dieses gemalte Sebaldbild mit dem geschnitzten Bilde auf dem Sebalbus-Altar der Heiligkreuzkirche auch nichts gemein, so trägt es doch nichts desto weniger den stereotypen Sebaldtypus und es erinnert auf den ersten Blick an das Schreyer'sche Sebalbusbild in dem alten Glasgemälde in der Taufkapelle; an den St. Sebalb im Volkamer'schen Fenster in der Nürnberger Lorenzkirche; an den St. Sebalb in dem Schreyer-Volkamer'schen Altar-entwurf; an den Peter Vischer'schen Sebalb an einer der Langseiten des Sebalbusgrabes, besonders aber an das Sebalbusbild in dem von Sebalb Peringsdörfer 1487 gestifteten Altar in der damaligen Augustinerkirche in Nürnberg. Letzterer befindet sich jetzt in dem Germanischen Museum daselbst und zeigt auf einem seiner Flügelthüren die gemalten lebensgroßen Bildnisse des hl. Georg und des hl. Sebalbus.

Von all diesen gemalten Darstellungen weicht der geschnitzte Sebalb im Hauptbilde des Gmünder Altars ab. Nur die auf den Flügelthüren dieses Altars sich öfter vorfindenden gemalten Sebalbusbildnisse erinnern an die beiden Dürer'schen Darstellungen, nach welchen St. Sebalb als ein schon an Jahren vorge-rückter Mann erscheint. Dies mag denn auch vielleicht der Grund sein, daß Gallerie-Direktor Eisenmann in Kassel und Professor Essenwein, Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg, dahin sich geäußert haben sollen: „Der Maler der Altarflügel des Gmünder Altars könnte

wohl ein Schüler Albrecht Dürer's und zwar derselbe sein, welcher den Altar in Schwabach gemalt habe." Wie immer die Sachverständigen über diesen Punkt urtheilen mögen, so viel steht auch für den Laien auf dem Gebiete der Kunst fest: Der Sebald-Altar besteht aus drei Theilen: 1) dem Hauptbilde, 2) der Malerei auf den Flügelthüren und 3) der Darstellung der 14 Nothhelfer auf der Predella. Jedes dieser drei Stücke ist aber das Werk einer anderen Hand.

Könnte daher bei dem einen oder anderen dieser drei Theile positiv festgestellt werden, aus welcher Werkstatt er hervorgegangen ist, so würde man bezüglich der beiden anderen Theile in dieser Beziehung kaum im Zweifel sein können. Es ist ja wohl fast mit Sicherheit anzunehmen, daß der Stifter des Altars, dieser gewiegte Kunstkenner und große Kunstfreund, sich zur Fertigung desselben nicht in drei Werkstätten erst umgesehen, sondern die Arbeit einem seiner beiden erprobten Freunde, einem Wohlgemuth oder Dürer, zur Ausführung übertragen haben wird.

Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren

Ist bekanntlich ganz besonders reich an herrlichen Werken der Skulptur und Malerei, welche unzweifelhaft Ulmischer Herkunft sind. Zwei beinahe gleichzeitig erscheinende Publikationen haben sich die Aufgabe gesetzt, die immer noch nicht genügend bekannten Meisterwerke in Abbildungen weiteren Kreisen zugänglich zu machen.

Den hochberühmten Skulpturenschmuck des Chores, erstmals in tadellosen photographischen Reproduktionen vor Augen zu führen, ist der Zweck des schönen Werkes von Hofphotograph H. Schuler in Heilbronn: Die plastischen Bildwerke der Klosterkirche zu Blaubeuren (sieben Originalphotographien in Großfolio. Selbstverlag, 1893).

Einen Einblick in die plastisch reich durchwirkte Architektur des Chores selbst und einen Ueberblick über die Innendisposition desselben und den Standort der einzelnen Meisterwerke gewährt die Total-Ansicht Tafel 2 nach dem Chorabschluß

hin und Tafel 3 gegen den Thurm hin, welcher sich zwischen Chor und Langhaus erhebt und mittelst einer lettnerartigen Empore und eines spitzbogigen Portals die Verbindung zwischen beiden herstellt. Man erkennt sofort, daß der Bau solchen Inventars, das Inventar solchen Baues würdig ist.

Dem Hochaltar¹⁾ wendet sich alsbald unser ganzes Interesse zu. Er ist eine der vornehmsten Erscheinungen in der großen Familie der gothischen Flügelaltäre; ein Wandelaltar mit zwei hinter einander angebrachten Flügelpaaren, mittelst deren das Aussehen des Altars und sein Bilderschmuck dreimal gänzlich verändert werden kann. Schulers Wiedergabe berücksichtigt nur die inneren Flügel und nur deren Innenseiten, welche allein plastisches Bildwerk haben; die Außenseiten und die beiden Seiten der äußeren Flügel sind mit Gemälden ausgestattet.

Im Aufbau erkennen wir das Bestreben, die an sich harte und eckige Kastenform zu schmeidigen und vergessen zu machen durch reiche Ornamentik in den oberen Theilen des Schreins und der Flügel; ganz besonders aber soll ihre Schwere und Härte aufgehoben und aufgelöst werden durch die lustig durchbrochene Krönung, deren Thürmchen sich frei und leicht bis zum Gewölbe aufschwingen. Hier genügt es dem Meister nicht, die architektonischen Motive, Fialen, Streben, Baldachinsthürmchen so zart als möglich auszubilden, auch nicht sie mit feinem Ornamentenge spinnt zu durchweben, auch nicht mit ächt spätgothischer Freiheit gerade Architekturglieder zu biegen, zu schweifen, in weiche Schwingung zu versetzen: er schlingt überdies durch das architektonische Gerüste Baumzweige hindurch, die in Blumentelche ausblühen, welche Brustbilder tragen, oder in Blumentkänufe, welche als Consolen für Statuen dienen.

Den Hauptwert bilden natürlich die Skulpturen, mit denen der Altar jetzt noch reich ausgestattet ist, obwohl allein

¹⁾ Gesamthöhe mit den Stufen: 13,40 m; Höhe von der Predella an: 11,40 m; Breite: offen 8 m; Höhe des Kastens ohne Predella: 5,10 m; Höhe der Krönung 5,10 m. Schulers Klapptafel gibt den Altar in $\frac{1}{10}$ natürlicher Größe.

im Mittelfasten nicht weniger als zehn Statuetten abhanden gekommen sind. Die Statuen und Brustbilder wie die Reliefs weisen auf dieselbe Schule, aber auf verschiedene ausführende Hände; die Brustfiguren des Heilandes und der Apostel in der Predella stehen an Werth unter den übrigen Skulpturen. Sehr bedeutend sind die großen Statuen des Mittelschreins, die Madonna mit dem Kind, zu Häupten eine schwebende Engelgruppe mit der Krone, rechts von ihr St. Johannes der Evangelist und Scholastika, links St. Johannes Baptista und Benediktus. Nicht geringer sind die drei Ganzstatuen des oberen Baldachins, Christus als Schmerzensmann, seine Wundenweisend, und Maria und Johannes in der Compassion; dazu ein Engel mit dem Kreuz (sein Pendant fehlt) und die Brustbilder der vier abendländischen Kirchenlehrer und der zwei Diakonen Laurentius und Stephanus.

Der Typus der Figuren ist unverkennbar der der schwäbischen, näherhin der Ulmer Schule vom Ende des 15. Jahrhunderts. Ein kräftiges Streben nach Naturwahrheit durchblitzt die im Ganzen noch maßgebende gothische Tradition. Die Gewandungen sind reich und sorgfältig geordnet. Das Auftreten der Figuren läßt zu wünschen übrig; die angestrebte anmuthvolle Bewegung, welche in der Hauptfigur der Madonna schön zur Geltung kommt, artet in den Gestalten der beiden Johannes und des Benediktus in eine kraftlos eingeknickte, verlegen affectirte Haltung aus. Die Gesichter sind mehr verbkräftig als anmuthig und bekunden mehr gemüthvolle Ruhe als regeres geistiges Leben oder stärkeren Affect. Das Augenpiel hat wenig Feuer, ist bei den beiden Johannes im Mittelfasten und bei dem Johannes in der Krönung sogar etwas müd und schläfrig, in andern Gesichtern starr und gläsern. Gleichwohl imponiren die Gestalten im Schmuck ihrer schönen ursprünglichen Fassung durch den Ernst, die Hoheit, die Gemüthstiefe der Auffassung, durch den kräftig aufgeprägten Stempel eines kerngesunden Glaubens, einer treuherzigen, tiefreligiösen Gesinnung und durch den gewissenhaften Fleiß der Ausführung. Die beiden Flügelreliefs, Christi Geburt und die Anbetung der

Könige, sind ebenfalls mit peinlicher Sorgfalt durchgebildet, leiden aber an mangelhafter Komposition. Zwei kleine Aufsätze über den Flügeln sind mit dem Reliefbrustbild des Abtes Heinrich Fabri und des Grafen Eberhard im Bart geschmückt; unter dem ersteren wurde der Kirchenbau begonnen, der letztere, mit Fabri befreundet, stellte seinen Baumeister Peter von Coblenz ihm zur Verfügung.

So sicher nun die Ulmer Herkunft des ganzen Werkes ist, die Frage, wer näherhin der Meister der Skulpturen und Schnitzereien sei, bereitet uns doch große Verlegenheiten, noch mehr fast die Frage, wer als Urheber der Gemäldeeyklen aus dem Leben des Täufers und aus der Passion anzusehen sei. Es legte sich nahe, daß man dem Meister des Chorgestühls, als welchen sich inschriftlich Jörg Sürlin von Ulm nennt, dem Sürlin, den eine Inschrift am Levitenstuhl also preist: *Sürlin artificis nomen extolere quia velis, figuris deificis pinxit qui dominum de coelis 1496*, — daß man ihm auch das Altarwerk zutheilt. Nun ist freilich Jörg Sürlin der Aeltere schon 1491 gestorben und man müßte also den jüngeren Sürlin als den Meister des Chorgestühls und Altars ansehen. Leider ist der Statuensmuck des ersteren vollständig zerstört, so daß es nicht mehr möglich ist, zwischen ihm und den Skulpturen des Altars Vergleichen anzustellen. Freilich nach dem, was wir sonst vom jüngeren Sürlin wissen und haben, möchte sowohl der Altar fast als ein zu bedeutendes Werk für ihn erscheinen, wie das obige Lob für ihn zu voll klingt. Es wäre daher immerhin denkbar, daß gleichzeitig mit der Inangriffnahme des Chorbaues auch schon Jörg Sürlin dem Aelteren der Auftrag erteilt worden wäre, die Innenausstattung des Chores zu besorgen und daß von ihm wenigstens noch der Entwurf für Altar, Dreißig und Chorgestühl gefertigt worden wäre; vielleicht ist in diesem Sinne das eigenthümliche *pinxit* der Inschrift zu nehmen. Ausgeführt hat Sürlin der Aeltere weder die Statuen noch die Reliefs; das zeigen schon die Köpfe, welche an Anmuth, Zartheit, adeliger Feinheit weit zurückstehen hinter den Brustbildern am Ulmer Chorgestühl. Nach dem Tode

des großen Meisters mag wohl der Sohn unter Mithilfe anderer nach dem Plan des Vaters das Werk ausgeführt haben. Was die Gemälde des Altars anlangt, so scheint soviel aus den bisherigen Untersuchungen als sicher hervorzugehen, daß mehrere Maler dabei mitgewirkt haben, die aber nicht mehr genau agnoscirt werden können; man nannte schon B. Striegel, Jakob Acker, Stocker; fast zweifellos ist aber Zeitblom's Pinsel theilhaftig und gab er die Direktive.

Inskriftlich ist als des jüngeren Sürmlin Werk bezeugt das Chorgestühl und der Levitenbreisitz. Das erstere ist im Ganzen von schlichtem Bau, zweireihig angeordnet, mit fünf drehbaren Lesepulten versehen und an den Wangen, Doggen, Miferikordien mit zahlreichen Brustbildern, Menschen- und Thierköpfen von zum Theil komisch-grotesker Bildung geschmückt. Unten sehr kräftig gebaut, verflingt es nach oben in einer wunderbar zarten und zierlichen Krönung. Der vortretende Baldachin des Dorials läßt über jedem Stallum einen mit Ornament besäumten Halbkreisbogen sich aufwölben. Von diesen Rundbögen steigen strenger stilisirte Krabbengiebel mit Schlußblumen auf; aber diese sind durchwachsen von Ziergiebeln aus Zierzweigen, welche schlank, lustig und fröhlich sich in die Lüfte schwingen und mit Blattwerk, Ranken und Trauben besetzt sind. Von entzückender Schönheit muß dieser abschließende Zierfranz gewesen sein, als er noch von den etwa vierzig Statuetten durchzogen war; dieser beraubt erscheint er etwas zu stark gelichtet und durchlöchert. Noch viel reichere und kunstvollere Anlage zeigt der Levitenbreisitz mit fast überkühn aus dem Walde von Ziergiebeln aufschießenden Baldachinhülmchen; leider ist auch sein Statuensmuck fast ganz verschwunden; von dem Stammbaum Christi, der sich einst durch die Krönung hindurchwand, ist bloß noch die Figur des schlummernden Jesse unter dem Baldachin erhalten.

(Schluß folgt.)

Weitere Kunstbeziehungen zwischen Ober-schwaben und Tirol.

Von Amtsrichter a. D. Bed.


Nach R. Aß's „Kunstgeschichte von Tirol“.
(Bozen, im Selbstverlag, 1885, S. 376 vgl. mit

R. Bischofs „Studien zur Kunstgeschichte“, S. 462) befinden sich zu Schwaz in Nordtirol außer den 24 angeblich von dem ziemlich apokryphen „Frater Wilhelm aus Schwaben“ herrührenden etwas früheren Temperastücken aus der Leidensgeschichte Christi im Zugangsfügel zum Kreuzgange des Franziskanerklosters fünf meist übel verrestaurierte Bilder angeblich von Bernhard Stri(e)gel aus Memmingen mit Darstellungen von der Verkündigung Mariä, der Geburt und Taufe Christi, Maria auf der Mondstichel und einer Landschaft mit auf die Erlösung bezüglichen allegorischen Gestalten und Inschriften im Stile Mich. Ostendorfer's, ähnlich einem das göttliche Werk der Erlösung darstellenden, in Aß's „Kunstfreund“ (neue Folge, 7. Jahrgang, 1891, Nr. 6, S. 23) abgebildeten Freskenbilde des eben genannten Meisters an einem Hause zu Bruned. Nach Aß a. a. O. wäre weiter dem einen oder andern dieser fünf Bilder die Jahrzahl 1589 beigelegt, was aber nicht auf den B. Striegel, dessen Schaffenszeit in die Jahre 1460—1528 fällt, passen würde. Von diesem Maler, welcher erst in den 1880er Jahren sozusagen entdeckt wurde und welcher bis dahin vielfach als „Meister der Sammlung Hirscher“ (in welcher er vorzugsweise vertreten war¹⁾), dann und wann auch als „Wildensteiner Meister“ tief und welchem auf die Entdeckung hin eine Reihe bislang nicht bestimmter Gemälde zugeschrieben wurde, lagen im Jahre 1886 auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Augsburg über 20 Bilder vor, von welchen allen photographische Aufnahmen gemacht wurden, — quasi eine Spezialausstellung für sich, wie sie noch niemals irgendwo zusammengebracht worden ist. Unter andern waren daselbst von dem nun auf einmal aufgetretenen Künstler zu sehen aus der Stuttgarter Staatsgalerie Gemälde mit der Darstellung der Dornenkrönung, Beweinung, Verkündigung, Krönung, Flucht nach Ägypten, Verablung, sowie aus der Stuttgarter Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Alterthümer ein aus der Hirscher'schen Sammlung stammender Gipsabdruck von Mariendarstellungen, als Geburt, Eintritt in den Tempel, Heimsuchung, Darstellung im Tempel. Die Heimath des Malers, der Magistrat von Memmingen, sandte einen doppelthürigen Altarschrank aus dem Jahr 1500; Donaueschingen die Heilung eines Besessenen durch St. Veit sowie das Bildniß des Grafen Joseph von Montfort; Schloß Zeil die Evangelisten Matthäus und Lukas, Johannes und Markus, wozu noch eine Reihe mehr oder weniger beglaubigter Bilder aus Privatbesitz kam. Die Striegel bildeten in Memmingen eine ganze Maler- (und auch Bildhauer-) Familie und werden insbesondere außer Bernhard noch Zvo und (zwei bis drei) Hans St. und auch Claus (Wolf) St., von welcher letzterem 15 Bilder in der Frauen-

¹⁾ Namentlich befand sich in derselben ein alter, ursprünglich in der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Zehn gestandener Flügelaltar von B. St., dessen Gemälde nunmehr in die Berliner Galerie (Kat. Nr. 563 a—d, 583) übergegangen sind.

Kirche von München aus dem Jahre 1500 sich befinden, welcher indeß nicht über alle Zweifel als Memminger Maler feststeht und vielleicht Augsburg anzugehören scheint, als Maler in jener Zeit und Stadt genannt. Ueber diese Künstlerfamilie finden sich Nachrichten in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ von 1881 (2 Artikel in Nr. 7) und im „Allgäuer Geschichts-freund“ (Organ des Kempter Alterthumsvereins), II, 1889, Nr. 7 ff.: „Beiträge zu einer Kunstgeschichte von Memmingen“ von R. Wischer, wofelbst auch ein übrigens etwas willkürlicher Stammbaum der Familie Striegel aufgestellt ist, sowie von demselben Verfasser in dem „Jahrbuch der kgl. preussischen Kunstsammlungen“, 1885, 1. Heft: „Neues über Bernh. Striegel“; im II. Bande dieses Jahrbuches sollen noch weiter kürzere Artikel über die Striegel aus der Feder von W. Bode und L. Scheibler erschienen sein. In Memmingen erscheint dieses Geschlecht erstmals urkundlich um das Jahr 1433 und zwar in Gestalt eines mit Anna St. verheirateten Malers Hans St., welcher jedenfalls zwei Söhne, Hans und Pfen (Ivo) St. hatte. Um 1478 kommt ein Ivo Striegel, der Bildhauer, als Hausverkäufer in Memmingen dokumentarisch vor; und im Jahre 1516 am Sonntag nach Mariä Himmelfahrt stirbt daselbst nach der (im Jahre 1660 in Ulm gedruckten) Chronik von Dr. Christoph Schorer ein Maler Ivo Strigel, 85 Jahre alt. In Döbels „Memmingen im Reformationszeitalter“ (I., S. 37—38) wird Bernhard St. mit Hans Keller des Rathes als Abgeordneter der Reichsstadt an den Bischof von Augsburg erwähnt, um die Vorladung des der neuen Lehre zugethanen Predigers Christoph Schappeler rückgängig zu machen.

Während nun bis jetzt aus diesem Künstlergeschlecht der eben- und meistgenannte Bernhard St. im Vordergrund steht, scheint auch Ivo St., mit welchem wir uns hier vornehmlich zu befassen haben, ein nicht minder bedeutender Meister gewesen zu sein; und war letzterer, was bis dahin nicht bekannt, Wischer entgangen und auch bei H. a. a. O. nicht vermerkt ist, bis nach Tirol thätig. Es ist nämlich von ihm zurzeit in der historischen Abtheilung der Tiroler Landesausstellung zu Innsbruck (Katalog derselben S. 34, Nr. 490) ein gothischer Flügelaltar aus der auf dem Tartscher Hügel stehenden St. Veitskirche in Tartsch bei Glurns im Vintschgau, der ältesten Kirche (Expositurkirche der Pfarrei Mals) der ganzen Umgegend, aufgestellt. Im Mittelschrein desselben befinden sich die Statuen der Madonna und zweier Heiligen; auf den Flügeln Johannes der Täufer und Mutter Anna. An der Außenseite der Flügel ist ein Gemälde: „Mariä Verkündigung“ angebracht und auf einem Spruchbande an der rechten oberen Ecke das Monogramm

 (G in H).

In das Antependium ist ein Relief mit der Darstellung des Abendmahles in drei Feldern eingelassen, wovon die linke Apostelgruppe — unbekannt wann? wie? die dafür eingesezte Gruppe

gehört nicht zum ursprünglichen Werke — abhanden gekommen ist. Auf der Rückseite des Altarschreines sieht man ein Gemälde: Christus auf dem Oelberg, darunter die für uns höchst wichtige Inschrift: „Hoc divinum opus de manu mgr. yvonis strigilis ex memmingen productum est anno 1514“. Der Altar stand in Tartsch so enge an der Wand, daß diese Inschrift nicht gelesen werden konnte und so der Kunstforschung bis jetzt entgangen ist. Auch hat der Altar gerade an der Rückseite sehr durch Risse und sonst auch theilweise unter dem Wurmfraß gelitten. Erst der in der Gegend angeessene und begüterte Graf von Trapp, Besitzer des in der Nähe gelegenen Schlosses Ebensburg, scheint auf diesen in Vergessenheit gerathenen altdeutschen Altar aufmerksam gemacht zu haben, und es gelang auch Prof. v. Wieser, Vorstand des Tiroler Landesmuseums, durch das Versprechen eines Restaurationsbeitrages die Gemeinde Tartsch zur Absendung und Ausstellung des Altarwerkes in der diesjährigen Tiroler Landesausstellung zu bestimmen. An diesem Altare scheinen sonach zwei Künstler gemalt zu haben: Ivo Striegel und der Meister des mitgetheilten Monogrammes, hinter welchem der Katalog gar den allerdings ziemlich gleichzeitigen Hans Baldung Grün aus Schwab. Gmünd vermuthet, was aber eben nicht mehr als eine Vermuthung zu sein scheint. Die gleichfalls der schwäbischen Schule angehörige Bildhauerarbeit an diesem Altare dürfte wohl eher als nicht wieder von einem der Memminger Striegel herrühren, sofern in den oben mitgetheilten Notizen auch ein Bildhauer dieses Namens (Ivo St.) nachgewiesen ist, wenn es auch nicht gerade wahrscheinlich ist, daß der im Jahre 1516 in einem Alter von 85 Jahren † Bildhauer Ivo St. noch die Bildschnitzerarbeit zu dem nach Tirol bestimmten Altare gefertigt hat. Sei dem wie ihm wolle, jedenfalls ist durch die mitgetheilte Inschrift außer Zweifel gesetzt, daß Ivo Striegel die Hauptperson bei Erstellung des Tartscher Altars und höchst wahrscheinlich der Lieferant des ganzen Werkes war. Zu einem solchen Auftrag in ein Dörfchen in dem damals noch ziemlich abgelegenen Vintschgau mag Striegel durch die zahlreichen Handelsbeziehungen der schwäbischen Reichsstädte mit Italien via Tirol oder etwa durch Vermittlung der damals in Südtirol an Neben begüterten schwäbischen Reichsstifte Weingarten, Ottheim, Füssen etc. gekommen sein?! Vielleicht läßt sich über all dies mit der Zeit noch Näheres aus dem von Prof. v. Ottenthal in Innsbruck bereits verzeichneten Archive von Tartsch, bezw. aus den soweit noch nicht erschienenen archivalischen Mittheilungen aus Tirol erheben?! Ivo St. malte übrigens viel auswärts; so hatte er u. a. schon im Jahre 1501 den jetzt in Winterthur stehenden Altar in die Kirche zu Reams, einem Dörfchen mit altem Schloß an der Julierstraße geliefert und im Jahre 1506 (nach Mischeler, Gotteshäuser der Schweiz etc., I, 68) den Hochaltar der Sebastianskapelle in Igels in Graubünden vollendet. — Ein anderer schon bekannter, der hl. Barbara geweihter Flügelaltar aus Gossensäß, in welchem Lüble nicht unbestrittenmaßen schwäbische Ein-

flüsse zu erkennen glaubte, ist gleichfalls dermalen in Innsbruck ausgestellt. A. h., der bekannte Tiroler Kunsthistoriker, findet jedoch wenig Verwandtschaft zwischen beiden Altären, hält die Figuren des Tiroler Werkes für besser als die des Gossensaker, auch das Schnitzwerk des ersteren für noch feiner und eleganter. Im selben Jahre „Montag nach Cantate“ (15. Mai) 1514 erhielt Maler Jvo St. von Jakob Megerich, Pfarrer Unser L. Frauenkirche, Meister Hans Tieffenhaler, Kaplan und Küster, Hans Bangmeister und Hans Pehh, Pfleger bei Unser Frauen, und Hans Thoman, Bildhauer und Bürger, sämtlich in Memmingen, den Auftrag, „die Tafel und was dazu gehört, auf Unser lieben Frauen-Altar bei der alten Sakristei — die Himmelfahrt Mariens mit sammt den Zwölfboten darstellend — zu fassen und zu malen und soll derselbe dafür 200 fl. erhalten“. Dieser Altar ist nicht mehr erhalten und wahrscheinlich schon bei der Bilderstürmerei, die auch in Memmingen wüthete, zu Grunde gegangen. Außerdem war auf der Augsburger Ausstellung im Jahre 1886 ein dem Jvo St. zugeschriebenes, im Besitze des Herrn Guido Entres in München befindliches Bild ausgestellt: „Herodias stellt das Haupt des heiligen Johannes auf den Tisch“. Dazu wären von oberschwäbischen, zum Theil auch in Tirol thätigen Künstlern noch anzuführen der bei A. h. a. a. D. (S. 395 und 396) und danach auch anderwärts bereits genannte Kaspar L(ö)sch enbrand aus Ulm als Verfertiger des Hauptaltars in der Innsbrucker Hofkirche um 1556 (mit dem Schreiner Hans Walch aus Mindelheim). Weyermann erwähnt in seinen „Nachrichten von Ulmer Künstlern etc.“ (II., S. 288) außer dem eben genannten noch einen Bildhauer Melchior L(ö)sch enbrand aus Ulm um 1508. Jörg Ebert aus Ravensburg erneuerte die vormalig überlebten Intarsien des Orgelgehäuses in der genannten Hofkirche gelungen im Stile Abgeregvers; und der Tischler Hans Waldner ebendaher fertigte um 1568 bis 1571 den größten Teil des Wet- oder Fürstenschloßes in derselben Hofkirche mit seinen hübschen Intarsien und eingelegten Arbeiten im deutschen Renaissancestil.

Aus späterer Zeit während des 30jährigen Krieges treffen wir in den Jahren 1635—1671 die Gebrüder Julius, Dominikus und Petrus als Wiederaufbauer der erstmals um das Jahr 1042 errichteten, dann in den Jahren 1284 und 1631 abgebrannten katholischen Stadtpfarrkirche, vormaligen Benediktinerklosterkirche von Jßny i. A. Landesbeschreibung wie Keplers „Württemberg's kirchliche Kunstaltertümer etc.“ (S. 391) führen diese drei Baumeister als von Kofle an. Der eigentliche Name des Erbauers heißt aber nach von Jßny mir gewordener freundlicher Mittheilung Julius Barbier, Maurermeister von Kofle (auch Kofle) bei Bregenz. Ein solcher Orts- bezw. Gewandsname kommt indeß nach Stafflers und Waizenegger-Merles Werk über Vorarlberg, sowie auch nach Auskunft des Herrn Professor J. Bösmair in Innsbruck in der ganzen Umgebung von Bregenz nicht vor und hat sich bis jetzt auch

unter den abgegangenen Orts- und Gewandsnamen in jener Gegend nicht finden lassen. Orts- wie Geschlechtsname scheint vielmehr romanischen Ursprungs zu sein und ersterer bloß Hofname gewesen zu sein und eine kleine Kofle zu bedeuten; thatsächlich gibt es in Graubünden an der Splügenstraße die wilde Kofla Schlucht und an der Julierstraße einen kleinen Ort Kofna. Mit Graubünden unterhielt Schwaben ja, wie wir bereits gesehen, schon in älteren Zeiten gleichfalls künstlerische Beziehungen. So findet sich (nach einem Aufsatze Busch über den Bildhauer Jak. Kuf aus Ravensburg in dieser Zeitschrift, VI. Jahrg. 1888 S. 79/80) auf dem Flügelaltar der Pfarrkirche zu Linzen bei Reams die Inschrift „Joerg Kende l, mauler von Diberach und die Jahrzahlen 1531 und 1535, welcher wahrscheinlich das jüngste Gericht auf die Rückseite gemalt hat. Nach dem mit dem Gotteshaus Jßny am 1. Juni 1660 abgeschlossen, am 20. Oktober 1677 vom Baumeister abquittirten und gesiegelten Arbeitsaccordvertrag erhielt Jul. Barbier an Arbeitslohn für die 147 Schuh lange und 43 Schuh breite Kirche an Geld 5700 fl., an Naturalien 40 Malter Roggen, 30 Malter Körner, 8 Malter Haber und 2 Malter Gerste; ferner hatte der Meister, und wenn seine Brüder Dominik und Petrus anwesend waren, auch letztere Essen und Trinken nebst Liegerstatt im Kloster, seine Leute aber nur Wohnung und Holz. Ihr romanischer Name schließt jedoch ihre Herkunft irgendwoher aus dem Vorarlberger Ländchen durchaus nicht aus, da ja in demselben viele romanische Namen vorkommen und in einzelnen Gegenden, wie in Montafon, in ganz alten Zeiten romanisch gesprochen wurde.

Sodann stellte der Bregenzerwald früher, auch nach dem damals größtentheils mit Vorarlberg unter dem Kollektivbegriff „Vorderösterreich“ (oder „österreichische Vorlande“) politisch verbundenen und sonst vielfach in Beziehungen stehenden Schwaben, bekanntlich sehr tüchtige, geschickte Werkmeister, Steinmetzen, Studenarbeiter, Maurer etc., vor allen die Gebrüder Ferdinand und Franz Beer (Bär) aus Au (alias Bezau), von welchen ersterer die zwei Thürme der Stiftskirche von St. Gallen, sowie die (jetzt nicht mehr stehende) Kirche des Benediktinerklosters Mehrerau am Bodensee, letzterer in den Jahren 1697—1706 den Prachtbau des Cistercienserklosters Salen, das Kloster St. Urban im Aargau, sowie das Cistercienserkloster Obereschönbühl bei Augsburg errichtete und auch beim Bau der großartigen Klosterkirche zu Weingarten als Unterbaumeister unter Frisoni in den Jahren 1715—1724 thätig war. Dann die Gebrüder Kaspar (geb. im Jahre 1656, † in Maria Einsiedeln am 26. August 1723) und Johannes Mo(o)sbrugg (d)er († im Jahre 1710), gleichfalls aus Au, von welchen der erstere, ursprünglich Steinmetz, dann Laienbruder und Klosterbaumeister zu Einsiedeln, zunächst am Chorbau daselbst thätig war, hierauf im Jahre 1703 den Grundriß und das Modell des ganzen dortigen Stiftsneubaus einschlieflich der Kirche entwarf und größtentheils ausführte, außerdem u. a. den Plan zu dem Cistercienserkloster

Kalschrain im Thurgau lieferte, der letztere einen großen Theil des Stiffts unter der Leitung seines Bruders erbaute.¹⁾ Nach seinem frühzeitigen Tode führte Meister Michael Rueff oder Rüeff aus dem Bregenzerwald als Vogt der Moosbrugger'schen Kinder die übernommenen Bauten unter der Bauleitung Kaspar's weiter. Ein anderer Meister dieses Namens, Johs. Rüeff aus Au, war später vom Jahre 1726 und noch lange am Baue der neuen Stiftskirche zu Einsiedeln mit 30 Maurern und 20 Handlangern, sowie in der gleichen Zeit die Steinhauerei Johs. Braun aus dem Bregenzerwald, welcher schon im Jahre 1703 am neuen Stiftsgebäude geschäft, und Valthasar Schmid aus dem Blumenegg'schen mit 43 Steinhauern; Meister Jakobus Heidegger, ebenfalls ein Bregenzerwälder, mit neun Zimmergefellern; Ant. Widman von Rißlegg mit acht Berggoldern; Meister Mich. Moser aus Schaffhausen mit fünf Gefellen, welcher den Thurm verschalt, den Knoop und das Kreuz verfertigt und verguldet; Bildhauer Franz Anton Kuen (auch Kuhn) aus Bregenz — dieser vorher auch in Weingarten — thätig. Rüeff war eigentlich Autodidakt, Schüler von Mathias Kaufflin in Einsiedeln, baute u. a. das Benediktinerstift Engelberg, sowie das Kloster Fischingen neu auf; auch hatte er sich bereits halb und halb zum Kirchenbau nach St. Gallen, sowie nach dem Kloster Pfäfers O. S. B. verdingt. Er starb aber vorher noch am 8. April 1750 an den Folgen eines unglücklichen Falls in Lachen. Seine letzte Baut war der „Wechsel“ in Einsiedeln, d. h. die an die Kirche anstoßende Hälfte des nördlichen Klosterflügels. — Eine andere nicht minder hervorragende Baumeisterfamilie waren die ebenfalls aus Au stammenden Dum (Thum(m), Tum rc.), von welchen Michael

Tum um das Jahr 1682 den Plan zu der Wallfahrtskirche zu U. L. F. auf dem Schönenberg bei Ellwangen entwarf und auch anfänglich bis zu seinem bald darauf erfolgten Ableben leitete, Peter Dum die Stiftskirche von Sankt Gallen erstellte und Christian Dum in der Zeit von 1695—1700 die schöne, in geschmackvollem Barock gehaltene, einschiffige, durch reiche, üppige Stuccatur ausgezeichnete Kirche mit zwei Thürmen und Längengewölbe im Priorat Hofen bei Buchhorn erbaute und dann als Unterbaumeister am Weingarter Kirchenbau thätig war. Die Brüder Michael und Christian Tum erbauten weiter mit ihrem Vetter, dem obengenannten Franz Bär, in den Jahren 1686—1701 unter der Oberleitung des Tommaso Comacio aus Graubünden die schöne Kirche des ehemaligen Prämonstratenserstifts Obermarchthal nach dem Plane der Pariser Hofkirche. In gleicher Eigenschaft fungirte zu Weingarten der Laienbruder im dortigen Benediktinerkloster Andreas Schred, gleichfalls aus Au. In einem anderen schwäbischen Benediktinerkloster zu Wiblingen besorgten in den Jahren 1772—1781 an der prächtigen neuen Stiftskirche Georg Specht aus Au die Maurer- und Georg Stiefenhofer aus Lindenberg i. A. die Zimmerarbeit. Das Innere dieses Tempels schmückte der geschickte Bildhauer Schneid aus Brigen mit massiven Gipsstatuen aus. So gibt also Borsarlberg auf dem Gebiete der Baukunst Schwaben weit mehr, als es und Tirol von uns hierin empfängt!

Annoncen.

Von der Unterzeichneten ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Biblia Pauperum. Nach dem Original in der Lyceumsbibliothek zu Konstanz herausgegeben und mit einer Einleitung begleitet von Pfarrer Laib und Dekan Dr. Schwarz. Zweite, unveränderte Auflage. 4^o. (36 u. XXXIV S. Text mit 17 Doppeltafeln in Schwarz- und Rothdruck und 4 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 8; geb. in Leinwand M. 10.

Heuberger, G., Vorbilder zur würdigen Ausschmückung unserer Kirchen. Nach alten und neuen Entwürfen gezeichnet. Heft I bis VIII. (I. Cyclus.) 66 Tafeln mit erklärendem Text. Gebunden in Leinwand mit Deckprägung M. 10. — Daraus apart:

— **ABC des romanischen und gothischen Baustils.** Ein Leitfaden zum Studium und Verständnis der romanischen und gothischen Bauordnung. 4^o. (36 S. Text mit 13 Doppeltafeln. Gebunden in Halbleinwand M. 4.

Freiburg im Breisgau.
Herder'sche Verlagsbuchhandlung.

¹⁾ Höchst wahrscheinlich gehörte der um die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts am Klosterbau zu Schussenried thätige tüchtige Steinhauemeister Moosbrugger in Obermarchthal auch diesem Geschlechte an; und ein Abkömmling derselben Familie renovierte zwischen den Jahren 1836—1841 die ganze Dekoration der Einsiedelner Kirche. Demselben Geschlechte gehörte jedenfalls an der zu Rehmen, Pfarrei Au, am 18. März 1760 geb., 20. August 1849 in Aarau † Porträtmaler Wendelin Moosbrugger, ein ächter Maler noch vom alten Schlag, welcher u. a. viel in den oberschwäbischen Schlössern und Edelsitzen verkehrte und malte und sich in Konstanz niederließ. In seiner heimatlichen Pfarrkirche ist das Altarblatt mit der Auferstehung Christi von ihm (Weech, Fr., bad. Biographien, II., S. 89 und 90). Der dritte (zu Konstanz am 19. September 1804 geb., in Petersburg am der Cholera am 17. Oktober 1830 †) Sohn W. Moosbruggers, Friedrich Moosbrugger, war gleichfalls ein hoffnungsvoller Maler. — Alle diese Namen finden sich weder bei H. a. a. D. noch in den württembergischen Nachschlagewerken.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Dr. II.

1893.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, frcs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einlieferung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Der Chor der ehemaligen Klosterkirche in Blaubeuren.

(Schluß.)

Die alte, doch nicht kunstlose Einfachheit repräsentieren die kleinen dreisitzigen Chorstühle, welche vorn im Oberchor Platz gefunden haben, gleich dem Abtsstuhl auf der Evangelienseite aus schlichtem Tannenholz gefertigt; den letzteren ziert ein großes, leider verbornenes, durchbrochenes Ornamentstück, welches den Zwiesel zwischen dem Dorjal und dem weit vorspringenden Dach ausfüllt.

Man übersehe über diesen großen Inventarstücken nicht ein kleineres, einzelstehendes Bildwerk — das herrliche Kruzifixbild, welches groß und ernst über der Maßwerkbrüstung der Empore aufragt und auf mehreren Blättern Schulers in größerem und kleinerem Maßstab sich dem Blick darbietet. Ein Kunstwerk ersten Ranges, würdig eines Sürlin des Melteren, ebenbürtig dem Kruzifixbild in der Klosterkirche zu Wiblingen. Welche Weihe ist ausgegossen über diesen adeligen Leib, bei dessen Durchbildung feinstes Naturverständnis und keusche Ehrfurcht sich in die Hand arbeiteten, über dieses Antlitz, in welches Wehe, Schmerz und Tod sich einzeichnet, verklärt und verschönt durch göttliche Liebe und unendliches Erbarmen! Die im Tod gebrochenen Augen und die geschlossenen Lippen reden noch lauter und eindringlicher ans Herz, als die klagend geöffneten Augen und Lippen des Schmerzensmannes in der Krönung des Altars.

Alle diese prächtigen Werke, die der Ulmer Kunst am Ende des 15. Jahrhunderts ein ruhmreiches Zeugniß ausstellen, unterbreiten die Tafeln Schulers in mustergiltigen, untadeligen Reproduktionen erstmals einem weiteren Kreise zu müheloser Besichtigung und Prüfung. Es

läßt sich hoffen, daß dadurch die noch offenen Fragen, welche sich an sie anknüpfen, einer endgiltigen Erledigung entgegengeführt werden. Wer einigermaßen die großen Mühen, beträchtlichen Opfer und zeitraubenden Versuche kennt, um deren Preis allein solch künstlerisch vollendete photographische Nachbildungen zu gewinnen sind, der wird Herrn Hofphotograph Schuler Anerkennung und Dank nicht versagen und von dem lebhaftesten Wunsch bejeelt sein, es möchten dem genannten Herrn jene Opfer durch reichliche Abnahme des Kunstwerks gelohnt werden. Wir würden es sehr begrüßen, wenn der schöne Plan Schulers, der seine Meisterschaft in der photographischen Reproduktion bereits durch sein Werk über den Hochaltar in Heilbronn und den Altar von Göggingen glänzend bewährt hat, der Plan, eine ganze Serie von alten Flügelaltären des Landes in photographischen Reproduktionen herauszugeben, auch durch Gewährung von Staatsunterstützung seiner baldigen Realisirung entgegengeführt werden könnte.

Noch vor Schulers Publikation erschien die erste Lieferung eines größeren Werkes, welches auf 20 photographischen Blättern ebenfalls die Schätze des Blaubeurer Chors vorzuführen gedenkt: Der Hochaltar und das Gestühl im Chor der Klosterkirche zu Blaubeuren. Zwanzig Photographicdruckblätter von C. Ebner in Stuttgart, mit einleitendem Text, bearbeitet von Maler Max Bach in Stuttgart. Herausgegeben von Karl Baur, Blaubeuren, Mangold'sche Buchhandlung, 1893. Die erste Lieferung enthält 5 Blätter mit einem Textblatt, auf welchem Max Bach in dankenswerther Weise die Urtheile der verschiedenen Kunstsorcher über Werth, Herkunft, Meister

des Altars und Gestühls sammelt. Die Edition Baur's behält ihren Werth neben der von Schuler, schon weil sie wesentlich wohlfeiler ist. Allerdings was die plastischen Theile der Chorausstattung anlangt, so vermag hier selbstverständlich der Lichtdruck entfernt nicht die Wirkung der photographischen Reproduktionen von Schuler zu erreichen. Aber das Werk tritt den letzteren ergänzend an die Seite, sofern es die von Schuler nicht berücksichtigten malerischen Theile des Altars vorführt in einer Weise, welche es, von der Farbengebung abgesehen, jedem ermöglicht, sich ein Urtheil über Werth und Stil derselben zu bilden. So führen die Tafeln der ersten Lieferung die vier Scenen der Johannislegende auf den Flügeln vor: Johannis Enthauptung; Herodias bringt das Haupt auf der Schüssel in den Festsaal; die Jünger beerdigen den Leichnam; die Gläubigen verehren das hl. Haupt. Ein weiteres Blatt zeigt die Figuren der Predella und deren bemalte Rückseite. Wenn Herr M. Bach am Schluß seines Textes die Vermuthung ausspricht, daß der Hochaltar aus einer Maler-, nicht aus einer Bildhauerwerkstätte Ulms hervorgegangen, so dürfte dagegen doch das starke Vorwalten des Plastischen sprechen.

Soeben erscheint von dem zuletzt aufgeführten Werke auch Lieferung 2 und 3. Außer drei Blättern, welche sich mit dem Chorgestühl, dem Levitendreißig und den Reliefs der Geburt und der Anbetung der Könige befassen, enthalten dieselben drei Tafeln, welche die folgenden Gemälde recht deutlich und klar wiedergeben: Johannes nimmt Abschied von seinen Eltern; er predigt in der Wüste; er taucht am Jordan; die Christgelehrten befragen ihn über seine Sendung; er hält Herodes seine Schuld vor; er wird ins Gefängnis geworfen. Wir können auch dieses Werk, dem wir baldigen Abschluß wünschen, aufs beste empfehlen. —

Entwurf zu einem Grabkreuz.

Die wiederholte und nachdrückliche Empfehlung schmiedeeiserner Grabkreuze anstatt der Grabsteinkolosse war zum Theil wohl deswegen nicht von dem erwünschten Erfolge begleitet, weil diese Kreuze, bloß auf

niedrigem Sockelstein befestigt, zu wenig Körper haben, um sich einer großen Masse von Grabsteinen gegenüber zu behaupten und noch einigermaßen zur Geltung zu bringen. Dieses Bedenken hat einige Berechtigung, so lange die steinernen Grabdenkmäler auf unsern Friedhöfen die Majorität bilden.

Der heiliegende Entwurf sucht den angedeuteten Mangel zu beseitigen. Er beruht auf einer Art Kompromiß zwischen Grabstein und Schmiedeisenkreuz und erzielt durch Verbindung von Steinskulptur und Feinschmiedekunst eine gesteigerte Wirkung. Der über einen Meter hohe Steinkörper ist durch die Säulchen kräftig gegliedert und bietet schöne Flächen für die Inschriften. Oben ist er mit sich kreuzenden Giebelbäcern abgedeckt. Die vier Kanten dieser Dächer sind oben abgeplattet. Im Kreuzungspunkte derselben ist der sehr kräftige und massive eiserne Kreuzestamm eingesenkt; zur weiteren Befestigung desselben aber und zu besserer Vermittlung des Uebergangs vom Stein zum Eisen dienen vier vom Stamm auslaufende, auf dem Grat der vier Giebel des Sockels befestigte Flügel, als Rosenzweige mit Blättern und Blumen stilisirt. Ein Rosenzweig läuft auch am Stamme empor und schmückt ihn mit Blumen. Der Haupttheil des Kreuzes verbindet Kraft, Solidität und klare Anlage mit Feinheit und Zierlichkeit und wird bei angemessener Polychromirung und Vergoldung sehr gut wirken.

Der Entwurf stammt von Herrn Kunstmaler Mezger in Ellwangen. In ziemlich veränderter Ausführung wird das Kreuz das Grab des verstorbenen Stadtpfarrers Hescheler in Ellwangen schmücken. Mit schöner schmiedeeiserner Einfassung wird es den ganzen Kirchhof zieren und sich würdig neben das seiner Zeit auch im Archiv abgebildete Grabdenkmal des Vorgängers des Verstorbenen, des seligen Prälaten Schwarz, stellen.

Neue Untersuchungen und Entdeckungen

den Grundriß des Kölner Domes betr.

Von Professor Dr. Pfeiffer in Dillingen.

Der Verfasser dieses Artikels hat in dem Jahrbuch für Philosophie und spek-

lative Theologie. herausgegeben von Dr. Commer, Bd. II 1888, über den Dom zu Köln, und zwar über dessen logisch-mathematische Gesetzmäßigkeit eine Abhandlung publicirt, welche nachher auch in einigen Separatabzügen durch die Buchhandlung L. u. W. Voisserée in Köln verbreitet wurde. In der seit jener Publikation verflossenen Zeit hat der Verfasser jener Abhandlung sich wiederholt mit dem Kölner Dom und besonders mit dessen Grundriß beschäftigt und hiebei einige bedeutsame Verhältnisse, die in jener früheren Schrift noch nicht hervorgehoben waren, gefunden. Um die Verhältnisse, welche hier besprochen werden sollen, unter einen allgemeinen Gesichtspunkt zu bringen, erinnern wir daran, daß zwischen schönen, meisterhaften Bauwerken und Organismen eine gewisse Analogie besteht, weshalb auch, wenn ein Bauwerk besonders gefällt und gelobt werden soll, das Epitheton „organisch“ auf dessen Konstruktion und Ausgestaltung angewendet wird.

Nun ist es ein charakteristisches Merkmal aller Organismen, daß sie von innen heraus, von einem feinhastigen Centrum aus sich entfalten. Die Gestaltung geht also von Innen nach Außen, nicht umgekehrt.

Demnach wird ein Bauwerk in seinem Gestaltungsgezet mit dem Gestaltungsgezet der Organismen eine besondere Verwandtschaft dann zeigen, wenn in dem betreffenden Bauwerk ein Centrum, ein centraler Kern gegeben ist, aus welchem die andern mehr peripherischen Theile mit einer gewissen Konsequenz und Stetigkeit sich entfalten und ableiten lassen.

Dieses Hauptmerkmal organischer Gestaltung und Entwicklung ist nun in besonders vollkommener Weise realisiert im Grundriß des Domes zu Köln.

Der immanente Krystallisationskern des Ganzen ist die Vierung, in welcher Langhaus und Transsept sich schneiden. In der Vierung können wir ein geometrisches und ein arithmetisches Element unterscheiden. Das geometrische ist die Figur des Rechteckes, welches nahezu, aber nicht ganz ein Quadrat ist, und die Dimensionen, unter welchen die Diagonale, vom Centrum eines Pfeilers der Vierung zum Centrum des diagonal gegenüberliegenden, besonders

wichtig ist. Diese Diagonale beträgt nach genauen Messungen und Rechnungen 21 Meter.

Das arithmetische Element der Vierung ist die Vierzahl der Pfeiler.

Wir werden nun zeigen, daß aus diesen geometrischen und arithmetischen Elementen der Vierung mit einer Art mathematischer Nothwendigkeit die wichtigsten andern geometrischen und arithmetischen Elemente folgen. Am einfachsten und deutlichsten zeigt sich dies in Bezug auf die arithmetischen Elemente, nemlich so:

Die Vierung hat vier Pfeiler. Erheben wir die Vierzahl zum Quadrat $= 16$, so erhalten wir die Zahl der Bündelpfeiler im Transsept, welches, in zwei Reihen von je 8 Pfeilern, 16 Pfeiler hat. Wenn wir aber die Grundzahl 4 zur dritten Potenz erheben, so erhalten wir 64, und das ist die Zahl aller Innempfeiler oder Bündelpfeiler, welche das Gewölbe des Domes im Innern stützen.

Wir sehen also, daß die Pfeilerzahl der Vierung im Transsept zur zweiten und im ganzen Dom zur dritten Potenz sich steigert.

Etwas versteckter ist die von der Vierung ausgehende Entwicklung der geometrischen Dimensionen. Sie schreitet aber ebenfalls stetig von der Vierung aus fort und zwar durch den goldenen Schnitt, resp. durch die sogenannte Lame'sche Zahlenreihe.

Die Diagonale der Vierung mißt genau 21 Meter. Nun sind im Grundriß des Kölner Domes von dem Architekten Schmitz in die Giepfiler des Nord- und Südportales des Querschiffes kleine Kreise mit Nadien hineingezeichnet, das sind die Wendeltreppen. Der Abstand der Centra dieser Wendeltreppen ist am Nord- und Südportal nicht ganz gleich, aber das Mittel beträgt 34 Meter. Diese zwei Maße nun, die Diagonale der Vierung $= 21$ Meter und der Abstand der Wendeltreppencentra im Transsept, welcher zugleich als Breite des Transseptes betrachtet werden kann, verhalten sich fast genau wie die zwei Theile des goldenen Schnittes; die Differenz beträgt weniger als einen Zoll. Dies Verhältniß setzt sich aber fort, denn die ganze Breite des Langhauses und Chores mit Einrechnung der Strebpfeiler beträgt

55 Meter. Nun verhalten sich aber 55 Meter zu 34 Meter wieder bis auf eine kleine Differenz (von 1 Centimeter) wie die zwei Theile des goldenen Schnittes.

Auch die Länge des Chores beträgt 55 Meter.

Dasselbe Verhältniß wiederholt sich zum dritten Male, wenn wir die Länge des Langhauses von den Chorschränken bis zum Eingang des Westportales mit der vorhin gefundenen Dimension vergleichen, denn jene Länge des Langhauses ist 89 Meter und diese verhält sich zur Länge des Chores (55 Meter) wie der größere Theil des goldenen Schnittes zum kleinern bis auf eine Differenz von 1 Centimeter. Zum vierten Mal kehrt dasselbe Verhältniß wieder, wenn wir die Länge des Langhauses (89 Meter) mit der Länge des ganzen Baues (144 Meter) vergleichen, denn diese zwei Größen verhalten sich wieder bis auf eine ganz kleine Differenz wie die zwei Theile des goldenen Schnittes. Wir sind ausgegangen von der Diagonale der Bierung = 21 Meter und sind nun durch eine Reihe von Mittelgliedern, welche lauter Hauptdimensionen des Domes sind, angekommen bei der totalen (äußern) Länge des Baues = 144 Meter. Es haben sich also aus dem Kernpunkt der Bierung alle Hauptdimensionen des Ganzen entwickelt.

Wie sehr im Grundriß des Kölner Domes die Bierung maßgebend ist für die andern Dimensionen, das zeigt sich auch noch in andern Maaßverhältnissen.

Der Grundriß zeigt in der Mittellage zwei Centra, das eine ist das Centrum der Bierung, worin die Diagonalen der Bierung sich schneiden; das andere Centrum ist das des Chores, von dem aus die Chorkapellen konstruirt sind und worin die von den Chorpfeilern aus gezogenen Radien zusammentreffen. Wenn man nun vom Centrum der Bierung aus einen Kreis beschreibt mit einem Radius, der gleich dem Abstand zwischen Bierungscentrum und Chorcentrum ist, so geht dieses Kreis nicht bloß durch das Chorcentrum, sondern auch noch durch vier andere bedeutame Centra, nämlich durch die Centra der vier Wendeltreppen im Süd- und Nordportal des Transseptes.

Ferner erhält man durch Verlängerung

der beiden Bierungsdiagonalen nach beiden Seiten um die Größe der Diagonale selbst, also um 21 Meter, die innere Breite des Domes, wenn man die Endpunkte der verlängerten Diagonalen durch gerade Linien verbindet, denn diese letzteren Linien treffen mit den Mauern der Seitenschiffe zusammen.

Wenn also die von einem Centrum aus gesetzmäßig fortschreitende Gestaltung ein Merkmal des Organischen ist, so findet sich dieses Merkmal sehr ausgeprägt im Kölner Dom.

Die Gebrüder Forchner, ein Künstlerpaar aus Dietenheim.

Von Kaplan Rueß in Schussenried.

Den 9. April 1749 hat der Reichsstiftsconvent Schussenried den einstimmigen Beschluß gefaßt, ein neues Klostergebäude (den derzeitigen Anstaltsbau) aufzuführen. „Aus gottseligem Eifer und um vom Himmel den göttlichen Segen zur Erstellung eines ebenso umfangreichen als kostspieligen Bauwerkes desto eher zu erwerben“, hat Abt Magnus Kleber (1750–56) als Bauherr mit Konsens der Chorherren von Soreth sich dahin resolvirt, unmittelbar vor dieser Mönchswohnung zuerst noch ein Gotteshaus zu errichten. Das aus diesem Beweggrunde von ihm projectirte und dann auch wirklich vollendete Kirchengebäude steht in Muttensweiler, OA. Biberach. Dieser Muttensweiler Kirchenbau entstand vom 23. Juni 1750 (Grundsteinlegung) bis zum 25. Juli 1751 (Tag der Benediction). Architect war der Meister Jakob Emele, welchem am 20. August 1750 durch Stimmenmehrheit auch die noch weit größere und überaus ehrenvolle Aufgabe des Klosterneubaues übertragen worden ist. Bei unseren, im Schussenrieder Archiv gemachten Studien über die Geschichte genannter Kirche von Muttensweiler haben wir nun gefunden, daß die Malerarbeiten in diesem Neubau zum weitaus größten Theil von zwei Brüdern geliefert worden sind, nämlich von Franz Xaver und Johannes Chrysostomus Forchner aus Dietenheim. Die Schreibweise Forchner waltet in den Dietenheimer Kirchenbüchern vor und scheint die richtige zu sein, doch kommt auch Forcher vor; unser klösterlicher Autor dagegen bedient sich wohl nicht ganz richtig der Lesart Forchner. Auf den ersten der Brüder hat schon Herr Amtsrichter Wed in seiner Schussenrieder Festschrift Seite 64 hingewiesen, dagegen scheint der zweite noch keine Beachtung gefunden zu haben.

Ueber Xaver Forchner nun wird im sechsten Band des Schussenriedischen Klosterarchivregisters Seite 472 Nachstehendes berichtet. (Der Angabe des Archives fügen wir noch einige Kirchenbuchnotizen aus Dietenheim bei.) Betreffs der Freskomalereien für die Muttensweiler

Kirche ist mit dem „fürtrefflichen Künstler“ K. F. v. D. ein Vertrag abgeschlossen worden. Nach vollendeter Arbeit sowohl im Chor als im Langhaus sind ihm 130 fl. und seiner Frau als Discretion 4 fl. 15 kr. bezahlt worden. Leider hat dieser so „künstreiche, fromme und gute Mann“ nicht lange nach Vollendung seiner Muttensweiler Kirchengemälde wegen „eingelehrter Pestil und hitzigen Fiebers“ der Natur den Tribut bezahlen müssen. Im Juli 1751 hatte er den ersten Theil der Klosterschussenriedischen Aufträge in Muttensweiler und ebendamit die letzten Kunstarbeiten seines Lebens zu Ende geführt und schon am 19. September 1751 verstarb er laut eines von Herrn Kamerer Braun in Dietenheim uns gütigst übermittelten dortigen Kirchenbucheintrages. Das Todtenbuch von Dietenheim setzt dem Künstler ein ehrendes Denkmal mit den Worten: „Perhonestus et artificiosus vir Franciscus Xaverius Forchner civis et insignis Pictor Dietenheimii sacri. omnia. accept. quievit in Domino.“ Seine Eltern waren Laurentius Forchner und M. Theresia, geborene Hueberin. Unser klösterlicher Gewährsmann rühmt von K. Forchner: Er wurde wegen seiner „besonders artigen“ Malereien von jedermann und zwar auch von Kunstverständigen über alle Maßen gelobt. Ferner fand seine Rechtlichkeit allgemeine Anerkennung. Ganz besonders wurde er sodann dekretirt gerühmt, weil er so „wohlfeil gemalt und für all seine Arbeit mit wenigem verlief genommen hat“. Deshalb erhielt er allerorts eine große Kundschaft. U. a. hat er das Gotteshaus Ochsenhausen großentheils, sodann das demselben gehörige Schloß zu Immenhof, dergleichen das vom Kloster Schussenried gebaute Pfarrhaus in Eberhardszell vollständig ausgemalt. Von den im oberen Gang des Eberhardszeller Pfarrhofes befindlichen Fresken hat ineinandergeredet das Stück nicht mehr als drei Gulden gekostet, was der Chronist für eine Bagatelle erklärt. Von demselben Maler stammt auch das obere Blatt des Hochaltars der Wallfahrtskirche in Steinhäusen, die Auferstehung Christi darstellend; das große Altargemälde, Scene auf Golgatha nach Abnahme des heiligen Leichnams, ist ein Werk des Franz Martin Kuen von Weißenhorn und wurde mit 200 fl. bezahlt. Das Plafondgemälde des Chores zu Muttensweiler hat zum Gegenstande die Krönung Mariä. Die Decke des dortigen Kirchenjuchses ist mit fünf Gemälden al fresco geschmückt: Das Mittel- (Haupt-) Bild des Langhaus-Plafonds besteht aus zwei Scenen. Obere Gruppe: Uebergabe des Scapulier's durch Maria an den hl. Norbert und Hinweis auf die Ordensregel durch den hl. Augustin, während Engel das Pectorale und Pallium bringen. Untere Gruppe: Zwei Genien mit Erzbischofsstab und Monstranz, von welchen ein Blitzstrahl auf den unten stürzenden Tangelin und einen anderen niederstürzenden Irrlehrer herabfährt, welcher im Fallen einen Reich mit Kosten umstürzt; ein dritter Reiter, welcher einen Pfeil abgeschossen hat, wird gebendet. Also St. Norberts Triumph und Belohnung, Tangelins und seiner Genossen Bestrafung ist kurz der Bildinhalt. Die vier an-

deren um das erwähnte Hauptgemälde gruppirten, Medaillonform aufweisenden Bilder stellen lauter Heilige aus dem Prämonstratenserorden vor, z. B. St. Siard (Brot austheilend) und St. Evermod (einen angeketeten Gefangenen mit Weihwasser besprenkend). Mit dem Meister Xaver Forchner war auch schon ein Accord abgeschlossen worden über die Färbarbeit an den drei Altären und an der Kanzel in Muttensweiler, ebenso auch über die Lieferung der drei Altarblätter. Allein ehe er diese letzteren Aufträge ausführen konnte, ereilte den Künstler der Tod. Die bereits angefangene Färbarbeit wurde nach Xaver Forchners Ertranken und frühzeitigem Sterben von seinen zwei Gefellen fortgesetzt und accordmäßig um 171 fl. 49 kr. 4 fl. zu Ende geführt. Wer hat nun aber die Altarblätter zu Muttensweiler gemalt?

Wenn man sich in der gedruckten Literatur nach einer Antwort umsieht, so erhält man (z. B. noch neuerdings im „Diözesan-Archiv“ 1893 Nr. 1) den Bescheid, Esperlin von Degerndorf, dessen Vorname übrigens nicht Johannes, sondern Joseph ist, habe die Muttensweiler Altargemälde gefertigt. Diese Angabe ist aber irrig. Der Irrthum entstand unseres Wissens so, daß ein Kunstverständiger aus der in Muttensweiler zu Tage tretenden Malweise die Hand Esperlins zu erkennen glaubte und dann seine Hypothese als kunsthistorische Wahrheit in dem „Anzeiger vom Oberland“ niederlegte. In Wahrheit aber harmoniren die Muttensweiler Altarblätter keineswegs weder im Kolorit, noch in der Komposition z. B. mit den wirklich von Esperlin stammenden Gemälden auf den Seitenaltären zu Steinhäusen, O. A. Waldsee. Zudem haben wir aber im Schussenrieder Stiftsarchivrepertorium folgende Stelle gefunden: „Die drei Altarblätter (zu Muttensweiler) sind von dem Bruder des Verstorbenen, von Chrysostomus Forchner gemalt worden.“ Also ein Bruder des Malers der Fresken, nämlich Chrysostomus Forchner von Dietenheim, ist der Schöpfer der auf den Muttensweiler Altären befindlichen Tafelbilder. Das Hochaltarblatt stellt die Enthauptung des hl. Apostels Jakobus major dar, welcher Kirchenpatron von Muttensweiler ist. (Ueber dem Hauptgemälde sind auf einem kleinen Bilde noch die beiden Baurenpatrone St. Wendelin und Isidor zu sehen.) Das Altarblatt des linken Seitenaltares weist die Geburt Christi, dasjenige des rechten Seitenaltares den Martirertod der hl. Agatha auf. Das Agathabild hat neben der Hauptscene noch ein paar Miniaturbilder (das Ausschneiden der Mammenn, das Leiden beim Gluthofen, die Glorie der Heiligen und die Anrufung der Seligen durch mehrere Peter). Dieses Altarblatt hat auch die lateinische Inschrift: Mentem sanctam † Spontaneam † Honorem Deo † Et Patriae Liberationem. S. Agatha ora pro nobis. Alle drei Altarblätter sind vor einigen Jahren durch Maler Wairle aus Biberach restaurirt worden. Als Chrysostomus Forchner die genannten Blätter vollendet hat, war er noch ganz gesund und rüstig. Er starb erst den 13. November 1791 als celebs in seiner Heimath. Wenn nun

Chrysostomus Föchner in Muttensweiler wirklich recht Tüchtiges geleistet hat, so ist möglich, daß in späteren Jahren vielleicht wegen Charakterfehlern sein Stern erblühte. Wenigstens läßt nachstehender Sterberegistereintrag zu Dietenheim gewisse Befürchtungen und Vermuthungen entstehen. Es ist nemlich zu lesen: *Post vitam non satis laudabiliter exactam integro propemod: biennio extrema paupertate et aegritudine in semitam salutis recreatus sacris omnibus munitus decessit.* Mit diesem Künstler starb das Geschlecht der Föchner in Dietenheim aus.

Zum Schluß bemerken wir noch, daß mit den angegebenen Kirchenbuchauszügen uns auch die Nachricht aus Dietenheim zutraf, außer den erwähnten Künstlern habe es dort immer Maler, theilweise sogar berühmte, wie Denzel, Späth u. s. w. gegeben. In Dietenheim selbst aber finden sich keine Werke der dort geborenen Künstler vor. Nur die Plafond Fresken der Gottesackerkirche, welche die Werke der Barmherzigkeit zum Gegenstand haben, stammen von einem Bürgersohne, nemlich dem anno 1856 gestorbenen Maler Specht. Derselbe erhielt auf Grund dieser künstlerischen Leistungen eine Staatsunterstützung zu einem vierjährigen Aufenthalte in Rom.

Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

In der sehr reichhaltigen Sammlung der Skulpturwerke des germanischen Museums zu Nürnberg, welche (d. h. die Gesamtabtheilung für Plastik) über den vierten Theil aller vorhandenen Ausstellungslokale einnimmt, ist hauptsächlich die mittelalterliche Kunst vertreten. Die Originale der ornamentalen und figürlichen, sowie der kleinen Plastik, letztere soweit sie dem Mittelalter angehören, sind, da sie beinahe ausschließlich kirchlichen Zwecken dienten, in der ehemaligen Karthäuserkirche und ihren Nebenräumen im sachgemäßen Anschluß an die Sammlung der kirchlichen Geräthe aufgestellt. Ihre Hauptstärke besitzt die Sammlung von Originalen unzweifelhaft in den Bildwerken der tonangebenden fränkischen Schule mit ihrem Centrum Nürnberg, deren (namentlich in Privatbesitz befindliche) Werke man so recht auf der diesjährigen „fränkischen Alterthumsausstellung in Würzburg“ zu sehen bekam; von den strengen Anfängen des 15. Jahrhunderts durch die Periode immer reicherer Entfaltung hindurch bis in die Spätzeit des 16. Jahrhunderts läßt sich diese Schule hier in ihrer ganzen Entwicklung verfolgen. Aber die Sammlung steht deßhalb durchaus nicht auf dem Standpunkte einer Lokalsammlung; sie sucht vielmehr — wenn auch im Uebrigen bis jetzt noch weniger umfangreich der Zahl der Denkmäler nach vertreten — durch charakteristische Werke Richtung und Eigenart der übrigen deutschen Bildnerschulen darzustellen; und zwar steht neben dem eigenhändig sorgfältig ausgeführten Meister-

werke in der Sammlung auch die nach künstlerischer Gestaltung ringende Werkstattarbeit. „Fördert auf solche Weise die Sammlung das Studium, so schmälert sie dadurch doch nicht den Genuß der Denkmäler.“ So ist namentlich auch die schwäbische Schnitzerschule ziemlich vertreten. Aus alter Zeit, d. h. aus der Periode vor bzw. bis zu der um die Mitte des 15. Jahrhunderts erfolgten Bildung einer eigentlich schwäbischen Schule ist begreiflicher Weise von Schwaben nicht mehr viel vorhanden; waren doch überhaupt Arbeiten in Holz in dieser Epoche im Allgemeinen ziemlich selten. Wie die Altäre in Stein, so pflegte man damals das gesammte Altargeräthe in Metall herzustellen; und das Holzgeräthe in Kirchen und Palästen war überhaupt damals noch völlig schmucklos. Holzgeschnitzte Einzelfiguren in Rundbildern wie in Hochreliefs mögen häufiger vorgekommen sein und sind es namentlich ziemlich viele bemalte Triumphkreuze, das sind über dem Triumphbogen der Kirchen angebrachte meist kolossale Krucifixe, welche besonders in dieser Periode hervortreten. Zwei solcher Stücke aus Schwaben finden sich in der Abtheilung für figürliche Plastik, nemlich ein aus Ulm stammender, 2 m hoher, 1,25 m breiter, von dem Alterthumshändler Grueger in München im Jahre 1888 angekaufter Krucifixus mit Resten alter Malerei aus dem 11. Jahrhundert, dessen Lententuch mit mehreren Knöpfen zusammengehalten ist (Nr. 748 der Abth. f. f. P.), dann ein aus einer Kirche am Bodensee (Eristich?) stammender, vom selben Händler erkaufter, 0,90 m hoher, 0,80 m breiter Krucifixus mit Resten der alten (?) Malerei aus dem 12. Jahrhundert; das Lententuch ist mit einem Knopfe in der Mitte zusammengehalten, das Haupt trug ehemals eine metallene Krone; das Kreuz ist neu (Nr. 747). Der Nachbarschaft wegen wären hieher noch anzuführen ein 0,90 m hohes, 0,20 m breites hölzernes Rundbild der oberbayerischen Schule aus dem 12. Jahrhundert: eine sitzende Madonna mit dem zwischen ihren Knien ruhenden, ein Buch haltenden Kinde; von Reichardt in München im Jahre 1887 angekauft (Nr. 415). Später ist schon ein angeblich gleichfalls aus Oberbayern stammender, 96 cm hoher, aus Lindenholz gefertigter hl. Sebastian mit nacktem Oberkörper, der aus einem umgeworfenen Mantel oben herausschaut, „dem im 15. Jahrhundert typisch gewordenen nackten Sebastiansideal als Vorläufer dienend“ (Nr. 22-). Weiter ein aus der Kirche zu Tschengelshaus im Wintsgau stammendes, bemaltes und vergoldetes, von Hofantiquar Pickert in Nürnberg angekauftes Tyroler Werk: Krönung der hl. Maria; drei runde, freistehende Figuren, die sich zu einer Gruppe zusammenstellen lassen: Gott Vater, vor welchem Maria neben dem sitzenden Christus kniet, der die Hände ausstreckt, ihr die (jetzt fehlende) Krone aufzusetzen; Höhe der Figuren ungefähr 1 m (Nr. 317—319; s. darüber Bode, Gesch. der d. Plastik: Mittheilungen aus dem germanischen Museum, II. S. 57). Manches aus der alten Zeit (d. h. bis zum 15. Jahrhundert) noch Vorhandene ist überhaupt nicht mehr zu bestimmen

und die Herkunft kaum mehr festzustellen. An diesen ältesten Werken der Bildnerei zeigt sich noch jene Einfachheit und Energie der großen Linienführung des Faltenwurfes, Einfachheit namentlich in der Behandlung der Hände, schematische, aber doch ansprechende Bildung der Physiognomieen. Nach und nach verichwindet aber die Energie der langgezogenen Falten und eine größere Weichheit, eine Abrundung aller Motive tritt zu Tage. Später tritt noch eine Häufung der gerundeten weichen Faltenmotive hinzu, die bis dahin schlanken Figuren verkürzen sich, gehen mitunter selbst in übertriebene Gedrungenheit über, während die Typen noch schematisch, die Hände unmodellirt bleiben. Leben und Ausdruck in die bis dahin toten Gesichter kommt aber eigentlich erst nach und nach um die Mitte des 15. Jahrhunderts; der Faltenwurf verliert die frühere Einfachheit und Weichheit, wird bewegt und knitterig; vor Allem treten nun die lokalen Eigentümlichkeiten und Besonderheiten hervor; es bilden sich Schulen, so auch unsere schwäbische, die sich mehr von einander unterscheiden, als bis dahin die an einem Orte entstandenen Werke sich von dem anderwärts geschaffenen abheben. Allerdings bildeten sich diese Schulen nur allmählich aus; noch längerer Uebung bedurfte es, bis einzelne Meister mit voller künstlerischer Individualität auftraten. Neben denselben aber bildete das zünftige Handwerk eine Anzahl Meister, welche, wie in früherer Zeit, schematisch handwerklich ihre Figuren schufen, oft auch mechanisch nachmachten, ohne daß ein künstlerischer Hauch sie belebte, oder die Kraft einer Schule sie befähigte, Figurenartiges zu schaffen; und kann man nunmehr manchmal einen Unterschied zwischen Kunstwerk und Handwerksarbeit ziehen, wenn auch im Gegensatz zu einem hierin mehrfach zu Tage getretenen Optimismus nicht zu verhehlen ist, daß die Mehrzahl Handwerksarbeit ist und das eigentliche durchgeistigte Kunstwerk nahe zusammengeht. Es findet sich denn auch eine große Zahl von Werken, bei denen es schwer hält, genau die Entstehungszeit zu bestimmen, Schule und Meister zu nennen, obwohl bei denselben manche Eigenart der Schulen und Meister solchen Einfluß auch auf diese mehr handwerklichen Rundfiguren und Reliefe ausübte, daß das den Schulen Gemeinsame sich auch in diesen handwerklichen Erzeugnissen wieder spiegelt, ohne daß man schon um deswillen, wenn nicht etwa durch äußerliche Umstände der Ursprungsort sich nachweisen läßt, die Zuweisung an bestimmte Gruppen riskiren dürfte. Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts herrschte in Schwaben fast eine gewisse Ueberproduktion an Holzschnitzwerken und Schnitzern ähnlich wie etwa im 17. Jahrhundert eine solche in den Niederlanden, wo damals, wie man etwas draßlich zu sagen pflegte, fast jeder Maurer malte, auf dem Gebiete der Malerei. Nach dem Zeugniß des auch in Schwaben nicht unbekannten Humanisten Jaf. Wimpfeling verlangte damals alle Welt nach Kunstwerken.

Was speziell die schwäbische, in Bildhauerkunst wie in Malerei sich ziemlich konform ent-

wickelnde Schule, mit der wir uns hier vornehmlich zu befassen haben, anlangt, so ist diese im Grunde genommen noch älter als die fränkische und war dieser einst auch überlegen. Mit Stolz und Ruhm darf Schwaben heute noch auf sie, als einst einen der ersten Glanzpunkte mittelalterlicher Kunst, zurückschauen; sie hatte einst ein weites Gebiet ihrer Thätigkeit aufzuweisen: westwärts erstreckte sie sich bis Colmar und Straßburg, südlich über Ravensburg und Konstanz bis Tyrol und Graubünden. Selbst innerhalb ihres eigenen weiten Bereiches treten denn auch einige kleinere Unterschiede an's Tageslicht, insofern die südschwäbischen Arbeiten noch ziemlichen weichen Fluß der Gewandung zeigen, die nordschwäbischen dagegen bereits von dem auch nach Schwaben anregenden und befruchtenden Einflüsse der knitterigen Egidigkeit der fränkischen Manier berührt sind, ohne daß indeß dadurch der schwäbischen Schule ihre provinzielle Eigenart benommen und ihre Selbstständigkeit wesentlich beeinträchtigt worden wäre. So spricht man denn auch neben der schwäbischen von einer Ulmer und etwas euphemistischer Weise seit einiger Zeit von einer „Bodenseeschule“. Vor der fränkischen Schule zeichnet sich die benachbarte schwäbische, sobald letztere um die Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Eigenart der allgemeinen Stilrichtung gegenüber mehr hervortreten ließ, durch größere Partzeit, Schlankheit und Eleganz der Figuren alsbald aus. Auch ist sie idealer geblieben und zeigt sie sich noch bis in die Spätzeit feiner in der geistigen Durchbildung, als selbst bei den größten Nürnbergern und sonstigen fränkischen Meistern, Kiemenschneider etwa ausgenommen, der den Uebergang sowohl zur schwäbischen, als zur nieder-rheinischen Schule markirt. Manche schwäbische Meister sind den großen Nürnbergern völlig ebenbürtig; namentlich machte sich ihr Hauptmeister Jörg Syrlin, der schon früher zu Ruf und Bedeutung gelangt, als die großen Nürnberger, etwa gleichzeitig schon mit dem Meister des Nürnberger Katharinenaltars, sofort von der konventionellen Haltung los und gab sowohl den Figuren im Ganzen, als insbesondere den Gesichtern wirkliches Leben. Freilich überstrahlte auch sein und seines Sohnes Jörg Syrlin des Jüngeren Ruhm jenen der Verfähten mehr als wünschenswerth, und so mancher hervorragende Künstler, mancher Kunstepigone blieb, gleich den vielen Nürnbergern, im Dunkel der Namenlosigkeit, während manche solche anonyme Werke heute noch hell leuchten und unser Auge erfreuen.

Es werden nun — nach dem neuesten, hier auch sonst benützten, instruktiven „Kataloge der im germanischen Museum befindlichen Originalskulpturen“ (Nürnberg, Verlag dieses Institutes, 1890, S. 46—48) — die zahlreichen in diesem Museum noch vorhandenen Werke der schwäbischen Schnitzschule, welche so stattlich beisammen zu sehen und zu studiren man nicht leicht irgendwo Gelegenheit haben wird wie hier, aufgeführt, von welchen aber auch nicht eines mit Sicherheit einem bestimmten Meister (bis jetzt) zugewiesen werden kann:

1) Die Verkündigung Mariä; Relief mit Einfassung; 33 cm hoch, 36,7 cm breit; aus der Zeit um 1460—1470 (Abtheilung für figürliche Plastik Nr. 215).

2) Ritter mit aufgeschlagener Mütze und einer Lanze in der Rechten; Standbild; 12,7 cm hoch (Nr. 183).

3) Ein hl. Ritter, mit einer Binde bekrönt, mit Mantel, Lanze (neu) und Schild; Standbild mit abgeplattetem und gehöhltem Rücken; 111,5 cm hoch (Nr. 174).

4) Maria Aegyptiaca; Standbild mit Spuren von Bemalung; 99 cm hoch (Nr. 186).

5) St. Georg zu Pferde; Relief, bemalt und vergolbet; 119 cm hoch, 92 cm breit; aus dem einst so kunstreichen Wimpfen a. N. und der Zeit von 1470—1480; „nicht ganz von der Feinheit der sonstigen schwäbischen Arbeiten“ (Nr. 193).

6) Die Hinrichtung der hl. Katharina; 109 cm hoch, 86,7 cm breit; ebendaser (Nr. 194).

7) St. Anna selbdritt mit den Kindern Christus und Maria auf den Knien; 76 cm hoch; Gruppe aus der Zeit von 1480—1500; „zu fein, um sie für kräftlich zu halten und deshalb hieher verwiesen“ (Nr. 166).

8) Anbetung des Jesuskinde durch einen der hl. drei Könige; 57 cm hoch, 54,2 cm breit — eine auf Tafel IX des Katalogs gut abgebildete, von Bode, Gesch. der d. Plastik, S. 166 dem Meister des Kreglinger Altars zugeschriebene Gruppe (Nr. 217).

9) Alter Mann mit langem, schwarzem Barte, an einem Stabe nach rechts schreitend; 57,5 cm hoch; bemaltes Relief ohne Hintergrund aus der Zeit um 1500 (Nr. 260).

10) Salomo, vor welchen die Königin von Saba geführt wird; 48,8 cm hoch, 67,7 cm breit; aus der Zeit um 1500—1520 (Nr. 239).

11) Die Verbrennung von Märtyrern; Relief; 30 cm hoch, 50 cm breit; aus der Zeit um 1500—1520 (Nr. 238).

12) Altarschrein mit plastischer Mittelabteilung: Maria trägt das einen Apfel haltende Kind auf den Händen, umgeben von der hl. Katharina und einem hl. Bischof. Die Flügel sind bemalt: außen mit der Darstellung der Verkündigung Mariä, innen mit den Heiligen Helena und Eutropia, Konstantin und einem Diakon (Stephanus?); 163 cm hoch, 147 cm breit; aus der Zeit um 1500 (Nr. 7 der Kunstgalerie).

13) Kleiner Altarschrein mit der auf der Wondschel stehenden Maria, auf deren linker Hand das Kind mit einem geöffneten Buche sitzt; in der rechten hält sie ein Scepter. Ueber ihr erscheint eine Krone, die von zwei Engeln gehalten wurde, von deren Gestalten nur noch zwei Hände erhalten sind; zur Seite des Hauptes der Maria ist ein geflügeltes Engelsköpfchen angebracht; auf den Flügeln und seitlichen Ansätzen des Schreines gemalte Heiligengestalten; oben zwischen gothischem Laubwerk die betende Jungfrau; 150 cm hoch, 104 cm breit (Nr. 4).

14) Altären mit der Auferstehung Christi in runder Figur in der Mitte; auf der Innenseite der Flügel Christus mit zwei Jüngern gemalt, alle drei in Pilgertracht (Wang nach

Emaus?) und die Darstellung, wie Christus der Magdalena erscheint. Außen die Trennung der Apostel in gemeinsamer Darstellung auf beiden Flügeln. Auf der Predella ist der auferstandene Christus und der unglaubliche Thomas gemalt; 103 cm hoch, 78 cm breit (Nr. 6).

15) Altarschrein mit Holzsnitzereien: In der Mitte thronend die hl. Anna und Maria mit dem auf einem Kissen sitzenden Kinde, das nach einer ihm durch Maria dargereichten Weintraube greift; oben die hl. Elisabeth, sowie die Heiligen: Georg und Florian; auf den Seitenflügeln St. Ildaricus und St. Blasius gemalt; Predella mit Christus, Maria und vier weiblichen Heiligen; 390 cm hoch, 170 cm breit. Aus Augsburg stammender Altar aus der Zeit um 1500—1520, wo derselbe in der Elisabethkapelle des Kaisheimer Hofes (nachmals v. Gottschalk'schen Hauses) stand, bis ihn der bekannte Kunstsammler Gedeon erwarb; Rückseite bemalt. „Er ist jedoch zusammengesetzt, und nicht sicher, daß die Figuren ihre jetzigen Plätze hatten“ (Nr. 706).

Als die hervorragendsten Werke der schwäbischen Schule im Museum überhaupt bezeichnet der Katalog folgen vier Stücke:

16) Der hl. Josimus und die hl. Barbara — auf Tafel X des Katalogs der Originalskulpturen, sowie in den „Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum“ II, S. 216 in einem Holzschnitte des K. v. v. Trambauer abgebildete, bemalte und vergolbete, 1,76 m hohes Flachbild ohne Hintergrund aus der Zeit um 1510—1513, welches früher unzwiefelhaft die Auflage auf einen Altarschrein bildete (Nr. 244). (Schluß folgt.)

Unnoncen.

Neuer Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Heiligen in der christlichen Kunst.

Ein Handbüchlein

für Besucher von Kirchen u. Gemälde-Gallerien von Theresie Höpfner.

Allen deutschen Romfahrern gewidmet.

VI. ca. 200 S. 13 Bogen. kl. 8°.

Geh. M. 4.—. Eleg. geb. Mk. 5.—.

Das vorliegende Büchlein soll einem langgebeten und oft ausgesprochenen Wunsche vieler Reisenden, namentlich solcher, die Italien besuchen, entgegenkommen, indem es in aller Kürze Aufschluss über die bekanntesten Heiligen der abendländischen Kirche giebt, welche Gegenstand der Darstellung für die christliche Kunst geworden sind. Ohne eine Kenntniss der betreffenden Geschichte oder Legende bleiben viele solcher Darstellungen, denen man in Kirchen und Gallerien begegnet, völlig unverständlich.

Sehr wichtig sind die den Heiligen beigegebenen Attribute, an denen sie, besonders bei Einzeldarstellungen, oft allein erkenntlich sind. Diese Attribute und Symbole sind deshalb, so weit sie bekannt, bei jedem Einzelnen erwähnt, dann mit Erklärung ihrer Bedeutung in einem alphabetischen Verzeichnisse zusammengestellt worden, um im einzelnen Falle die Auffindung des betreffenden Heiligen zu erleichtern. Auch bei den Legenden ist die alphabetische Ordnung vorgezogen worden.

Mit einer Kunstbeilage:
Entwurf zu einem Grabkreuz.

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

- Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich. Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1893.

Die Kirchenrestaurirung in Glatt (Hohenzollern).

Von Pfarrer Raible in Glatt.

1. Geschichtliches.

Die Pfarrei Glatt ist alt. Schon der Liber decimationis cleri Constanciensis pro Papa vom Jahre 1275 führt sie auf mit der Einkommens-Fassion. Es heißt darin: „VI. In decanatu Kurnbach siuve Sultz: Glatte. Rector jur. dicit sex marcas et decem sol. Tüwingen. den. in redd.“ Später kam die Pfarrei zum Landkapitel Rottweil und im Jahre 1811 zum Dekanat Haigerloch. — Im Jahre 1293 am Dreikönigsfeste konsekrirte der Konstanzer Weihbischof Frater Bonifatius, Ord. Eremit. S. Augustini, auf Ansuchen Herrn Ulrichs von Keuneß Chor und Altar der Kirche. Die Pfarr-Chronik, ein äußerst merkwürdiges Buch, bewahrt noch in Abschrift den Wortlaut der bischöflichen Konsekurations-Urkunde. Das Langhaus mag später gebaut worden sein. Gegen Ende des 15. Jahrhunderts muß die Kirche baufällig gewesen sein; denn die Edlen von Keuneß als Herren zu Glatt nahmen sich vor, Chor und Kirche von neuem zu bauen. Da sie dies nicht allein vermochten, sammelten sie im Jahre 1498 Almosen dazu. So ward der Chor im Jahre 1505 vollendet. Dann stockte der Bau wegen Geldmangels. Es wurde deßhalb anno 1508 ein neuer „Compas- oder Mitleydbrief“ in Umlauf gesetzt und mit dessen Ergebniß auch das Schiff im Jahre 1510 vollendet. Der erste Almosenbrief vom Jahre 1498 lautete nach der Pfarr-Chronik also: ¹⁾

„Allen und jeden geistlichen oder weltlichen Prelaten, Graven, freyen Herren, Ritteren, Edlen, Präbsten, Dechanten, Kirchherren, Kaplänen zc. zc. unsren gnädigen Herren und guten Freunden entbieten wir Hanns von Münegg der älter, der zit Obervoigt am Schwarzwald, Anton und Hanns der jünger auch bede von Münegg, Alle der zit zu Glatt, Gevetteren, unsern unterthänige, willige Dienste und freundlichen Gruß zuvor; und fügen auch hienit zu wissen, daß Wir mit samt den armen Ruten in unserm Dorf zu Glatt den Korr an der Pfarrkirche daselbst zu bessern und zu bauen fürgenohmen haben. Solchen schweren Bau zu vollbringen us scheinbarer Nothdurft in des Heiligen noch der armen Ruten zu Glatt vermögen nit ist; sondern aus jezt gemelter Ursach euch und andere kristliche Menschen und fromme biedere Rüt um das heilig Almosen ersuchen müssen. Demnach ist unser obgemelten von Münegg unterthänige Bitt an euch freundlich und fleißig begehrende, in was Wesen, Würde oder Stands die sind, wo solcher unserer gesandte Bitt, Zeiger dieses Brieß euch zu Haus oder Hof kommet, um das heilig Almosen um Gottesgab betheude, wollet euch denselbigen um Gottes und der lieben Heiligen willen und zum getreulichsten empföhlen sein lassen und das wollen wir um einen jeden in sonderheit, in was Wesen, Würde oder Standes der ist, wo sich das immer füget zusamt der Belohnung des Allmächtigen und der lieben Heiligen obbestimmt, mit unsern unterthänigen Diensten williglich verdienen, und freundlich beschulden. Am Montag nach St. Paul Befeh- rung 1498.“

Im zweiten Almosenbrief vom Jahre 1508, welcher mit dem ersten nahezu gleichlautend ist, heißt es: „Da wir den Korr angefangen und die Pfarr-Kirchen von Nüwem zu bauen fürgenohmen haben, — während es im ersten heißt: „den Korr an der Pfarrkirche zu bessern und zu bauen.“ Man wird also annehmen dürfen, daß am Chor von dem ersten Bau von anno 1293 einzelne Theile, etwa die Grundmauern, noch benützt werden konnten, woher vielleicht die großen Unregelmäßigkeiten am Sockel des Chores kommen mögen, wie sie heute vorhanden sind. Die Kirche wurde in spätgothischen Formen ausgeführt,

¹⁾ Gerne geben wir diesem eingehenden Bericht Raum, weil derselbe in mehr als einer Hinsicht lehrreich ist und jedem, der mit einer Kirchenrestaurierung zu thun hat, gute Winke zu geben vermag.

der Chor mit gefälligem Netzgewölbe und einem etwas massigen, aber reich profilierten Chorbogen, das Schiff mit flacher Decke, erheblich kleiner und niedriger als die Maaßverhältnisse des Chores es verlangt hätten. Die Steinmetzarbeiten dürften, wie Herr Architekt Laur von Sigmaringen aus Struktur und Steinmetzzeichen schließt, von der Horber Bauhütte ausgeführt sein. Der Thurm an der Nordseite des Chores war nach einer noch vorhandenen Zeichnung niedrig und unansehnlich und mit einem vierseitigen Helm bedeckt. — Nach dem Aussterben der Edlen von Neunegg kam die Herrschaft Glatt zuletzt durch Kauf an die Benediktiner-Fürstabtei Muri in der Schweiz im Jahre 1708. Die Pfarrei wurde dem Kloster inkorporirt und dieses übernahm die Seelsorge und die Bestreitung der Kirchenbedürfnisse. So blieb es bis zum Jahre 1803, wo Muri durch die Säkularisation die Herrschaft Glatt verlor. Im Jahre 1719 wurde ein neuer Thurmhelm aufgerichtet und die Fenster abgeändert. Das gothische Maaßwerk, sei es, daß es schadhast geworden, sei es, daß es nicht mehr gefiel, oder aus beiden Gründen zugleich — wurde entfernt, die Fenster theils verengt, theils breiter gemacht und oben sämmtlich durch Vergipsung abgerundet, auch das Mittelfenster hinter dem Hochaltar zugemauert. Im Jahre 1840 kam ein neuer Dachstuhl auf die Kirche um 1472 Gulden und 1845 wurde die Kirche innen ausgefüllt und der Boden um anderthalb Fuß erhöht. Der alte Thurm, weil häufiglich geworden, mußte im Jahre 1881 abgetragen werden und es wurde an der Westfront der Kirche um 10 000 M. ein neuer hübscher Thurm aufgeführt mit gefälliger Pyramide, das Untergeschoß in rothem Schwarzwälder Sandstein, die übrigen Geschoße in Tuffstein, dazu drei neue Glocken und neue Uhr. An den Standort des alten Thurmes neben dem Chor kam gleichzeitig eine neue geräumige Sakristei.

Im Jahre 1878 wurde die Kirche von innen in gefälligem grünen Steinton ausgetüncht und der Chor mit einiger Dekorationsmalerei ausgeschmückt. Aber ein alter Feind der Kirche trat bald wieder auf, die Feuchtigkeit. Die Kirche war bei ihrer Erbauung — wie gewöhnlich um

jene Zeit — auf den ebenen Erdboden gestellt worden. Das Terrain um dieselbe erhöhte sich im Laufe der Jahrhunderte als Gottesacker und durch Anschwemmungen, und so kam sie nach und nach tief unter die sie umgebende Erdoberfläche, und Schnee- und Regenwasser konnten ungehindert in das Mauerwerk eindringen. Auch ein in nächster Nähe vorbeifließendes Bächlein — „der Kirchenbach“ — durchfeuchtete stetsfort die Umgebung und die Fundamente der Kirche, und so war es kein Wunder, daß diese von Grund aus feucht, moderig, unfreundlich und ungesund war für Priester und Volk. Der hintere Theil des Schiffes stand förmlich in einem Sumpfe, die Feuchtigkeit stieg dort in den Wänden bis an die Emporbühne, im Chore bis an die Fenster. Die Wände von unten herauf waren geschwärtzt und von Salpeter zerfressen, und jedermann suchte ihnen, namentlich zur Winterszeit, möglichst fern zu bleiben. — So traf es Einsender zu Anfang des Jahres 1889, und er gelobte bei seiner Investitur, möglichst bald Abhilfe zu schaffen. Die Ausführung dieses Vorhabens wurde beschleunigt durch ein im Mai desselben Jahres über die Kirche hereingebrochenenes schweres Unglück. Durch Gewitter und Wolkenbrüche schwoll der sonst so harmlose Kirchenbach an zum mächtigen Fluß und überfluthete Dorf und Kirche und setzte letztere in einer Woche zwei Mal — am 5. und 10. Mai — einen Meter tief unter Wasser, bis über die Kirchenstühle hinaus, alles mit Schlamm bedeckend und erfüllend, ein Greuel der Verwüstung! So war der Zustand unerträglich, förmlich gesundheitspolizeiwidrig geworden: es mußte alsbald Hand angelegt werden.

2. Restaurierungsplan.

Soll eine Kirchenrestaurierung wohl gelingen, muß von Anfang an ein Restaurierungsplan aufgestellt werden in baulicher, künstlerischer und finanzieller Hinsicht. Der Bauherr (Pfarrer) muß sich klar werden über die Fragen: was will ich? was soll ich? was kann ich? Ist er über die zwei ersten Fragen im Reinen, wird er sich nach Luk. 14, 28 „niedersetzen und die nötigen Kosten überschlagen, ob er auch habe, um auszulangen“. —

In unserem Falle mußte vor allem die Trockenlegung der Kirche und die Beseitigung der Feuchtigkeit angestrebt werden, da sonst die Ausschmückung keinen Bestand haben würde. Sodann mußte die Frage in Erwägung gezogen werden, ob in den Fenstern der gothische Spitzbogen wiederhergestellt werden sollte oder nicht. Endlich sollte die Kirche auch malerisch ausgeschmückt und theilweise mit einer neuen Einrichtung ausgestattet werden. Diese drei Gesichtspunkte — Trockenlegung, Stilisirung und Ausschmückung — floßen in einander und bereiteten zum Theil ernstliche Schwierigkeiten. Es mußte mit Bedacht und Ueberlegung zu Werke gegangen werden, um so mehr, da die Ausgabe für die Kirchenkasse eine beträchtliche werden mußte und gute Verwendung des Geldes somit doppelt heilige Gewissenspflicht war. Behufs Rathsertheilung wurden demnach die anerkanntesten Autoritäten beigezogen: für die mehr baulichen Fragen der Herr Geheime Baurath Laur von Sigmaringen, dessen Sohn, Herr Architekt Laur, sowie Herr Baumeister Theilacker von Horb; für die mehr in die Kunst einschlagenden und technischen Fragen die Herren Prof. Dr. Keppler von Tübingen, Pfarrer Degel von St. Christina und P. Desiderius Lenz O. S. B. von Beuron; außerdem noch mehrere Kunstmaler von Fach und Kunstfreunde in der Nähe und Ferne.

Zum Zwecke der Trockenlegung der Kirche wurde zuvörderst als nothwendig erkannt, weiteres Eindringen von Feuchtigkeit zu verhindern durch Abhaltung des Grund- und Tagwassers. Es sollte die Kirche durch eine Sickerbohle abgeschnitten werden von ihrer durch den Bach stets feuchten Umgebung. Dann sollte ein Schutzbankett oder Beton-Trottoir wie ein Gürtel hart um die ganze Kirche gelegt werden, gegen Schnee- und Regenwasser. Darnach sollte noch das Bett des Kirchenbaches im nächsten Bereich der Kirche wasserdicht gemacht und endlich die Kirche gegen die so unheilvollen Ueberschwemmungen durch eine feste, etwa 1 m hohe Schutzmauer gesichert werden. Darnach sollte zur inneren Trocknung der Kirche der feuchte Wandverputz bis an die Fenster und noch höher abgeschlagen, die Wände abgespitzt und von Salpeter rein gewaschen werden. Im

Chore sollte, wo sonst ein Teppich von unten herauf gemalt wird, ein solcher aus bemalten und gebrannten Mettlacher Plättchen hergestellt werden, die in Zement verfugt sind und eine unverwüßliche, ewige Dauer besitzen. Die kostspielige Frage, wie die Schiffwände erfolgreich neu bekleidet werden sollten, wurde noch offen gelassen. Dann sollte der alte Steinplattenboden herausgenommen, die Kirchenstühle entfernt, aller Schlamm und feuchter Grund ausgehoben, mit trockenem Sand ausgefüllt, die Gänge und freien Stellen mit einem Steinkörper belegt, alsdann mit einem Raubbeton aus Romanzement bedeckt und endlich auf diesem der neue Boden in Portlandzement verlegt werden, im Chor gebrannte Singiger, im Schiff Saargemünder Plättchen. So hoffte man zu obliegen über den alten und schlimmen Feind, die Feuchtigkeit.

Die Frage der Stilisirung der Fenster war nicht die leichteste. Stileinheit und Stilreinheit sind hoch anzuschlagen bei einer Kirche und werden vom kundigen Auge nicht gerne vermißt. So war der Pfarrer selber zuerst gesonnen, in den Fenstern eine durchgreifende Restauration in des Wortes eigentlichster Bedeutung zu unternehmen und den Zustand von anno 1510 wiederherzustellen, d. h. den im Jahre 1719 ausgerundeten Fenstern wieder den Spitzbogen zurückzugeben. Die zu Rathe gezogenen Baumeister verlangten dies natürlich auch entschieden, wenigstens im Chore. Da aber die Fensterrißchen durch die Verengung beziehungsweise Verbreiterung die gothischen Dimensionen verloren haben, somit entweder ganz umfassende bauliche Veränderungen nöthig gewesen oder aber ohne diese nur eine mittelmäßige, ja schlechte Gothik zu Stande gekommen wäre; in Erwägung ferner, daß solche baulichen Eingriffe in alten Bauwerken erfahrungsgemäß nicht ohne Gefahren sind; endlich weil die Ausführung dieses Projectes nach Schätzung des Baumeisters eine Ausgabe von ca. 2500 Mark bedeutet hätte, wir aber mit den Baumitteln haushalten mußten, schloß man sich zuletzt gerne dem Gutachten des Vorstandes des christlichen Kunstvereins der Diocese Rottenburg an, welchem die endgültige Lösung dieser Frage anheimgestellt

wurde. Sein Gutachten, allem rigorosen Purismus abhold und den realen Verhältnissen Rechnung tragend, lautete dahin, die Fensternischen einfach in ihrem jetzigen Zustand zu belassen, da deren Ausrundung tadellos schön ausgeführt sei und eine Abänderung an sich betrachtet nicht erheische; das gedachte Projekt könne somit als Luxus bezeichnet und das dafür nötige Geld würde besser auf die sonstige Ausschmückung verwendet werden. Dafür sollte aber beim Entwurf der neuen Fenster dem Glasmaler der Auftrag gegeben werden, die erwähnte Stil-Dissonanz durch Anbringung entsprechender Maßwerk-Ornamente einigermaßen abzuschwächen, wie dies schon bei vielen gotthischen Kirchen geschehen ist. — Sollten spätere Zeiten das Bedürfnis und die Mittel haben, das nun fallengelassene Projekt doch noch auszuführen, so wird dies immer noch geschehen können.

Für die künstlerisch-malerische Ausschmückung war nicht allzuviel Raum vorhanden; deswegen mußten die Chorfenster hiebei mit einbezogen werden. Was sollte in die Kirche gemalt werden? Was in den Chor und was ins Schiff? — Wichtige Fragen! — Die Geheimnisse des hl. Rosenkranzes sind gewiß sehr passende Gegenstände. Aber diese Idee verbraucht sich allmählich stark und findet sich schon allenthalben. Auch ist Mariä Krönung schon der Hauptgegenstand des Hochaltaraufsatzes, könnte also nicht noch einmal verwendet werden. Die Lösung dieser Fragen klärte sich mählig durch Nachdenken und Gebet. So kam uns die Idee, im Chor die vornehmlichsten „Großthaten Gottes“ (Apostelgesch. 2, 11) zu unserer Erlösung bildlich darzustellen, deren Früchte der gläubigen Seele zu ihrer Heiligung und Befeligung im Chore der Kirche durch das von den Aposteln überkommene Priestertum in den hl. Sakramenten, besonders im Geheimniß des Altars, geboten werden. Somit sollten in dem Chor zur Darstellung kommen: Menschwerdung, Geburt und Opferung des Erlösers; ferner sein letztes Abendmahl, Leiden und Sterben in kurzer Zusammenfassung, endlich sein Fortleben unter uns im Altarsgeheimniß. Im Schiff auf der großen flachen Decke oben sollte zur Andeutung kommen das hohe Glück, welches der christlichen Seele dort

oben wartet, so sie hienieden die ihr in der Kirche dargebotenen Gnaden Gottes treu benützt, also das Glück der Heiligen und Seligen im Himmel um den Thron des Lammes Gottes, nach der Beschreibung des Apostels Johannes in der „Offenbarung“, besonders im 5. Kapitel, zu welchem das Deckengemälde eine Illustration werden sollte. Die Heiligen vor uns, um uns und über uns sollten uns Vorbild und Muster sein, beim Wandel durch dieses rauhe Erdenenthal nach Luk. 21, 28 oft unsere Häupter zu erheben und aufzuschauen nach dem verheißenen Himmelsglück. Die Kreuzweg-Bilder neben uns im Schiff sollten uns den Weg weisen, den wir hienieden zu gehen haben nach Luk. 9, 23, wenn wir einstens sicher und glücklich am Throne des gekreuzigten und nun verherrlichten göttlichen Lammes ankommen wollen. Eine leichte, gefällige, harmonische Dekorationsmalerei der ganzen Kirche sollte diese Gemälde einfassen und die Kirche weiter verschönern; desgleichen ein neues Chorgestühl, neue Beichtstühle, eine neue Kanzel und neue Nebenaltäre. Endlich sollte ein neuer Verputz auch von außen der Kirche ein freundliches, des Gotteshauses würdiges Aussehen verleihen.

3. Ausführung.

Noch im Sommer 1889 wurde mit der Trockenlegung begonnen. Es wurde um drei Seiten der Kirche, soweit Grundwasser zufließ, ein Graben gezogen, so tief als die Fundamente, etwa 1 m breit, mit Steinen lose ausgefüllt und unten mit einer Sohle versehen, damit das Wasser ablaufen kann. Kosten 260 Mark. — Darnach wurde das Beton-Trottoir hergestellt von den Steinhauern und Zementiers Gebr. Bertrand von Sulz, 1,20 m breit, außen mit Randel-Höhlung, auf einer 25—30 cm tiefen Kalkstein-Borlage; kostete bei einem Meßgehalt von ca. 105 qm nebst Sockelverputz 900 Mark. — Im folgenden Jahre 1890 wurde die innere Wandbekleidung ausgeführt. Für den Chor wurde aus dem Mettlacher Musterbuch das kirchlichste Dessin gewählt, nämlich Nr. 168, ein prächtiger Teppich, aus Vierpässen gebildet, mit Kreisen, Kreuzen und Kreuzblumen geschmückt, die Querbalken mit dem Namenszug Mariä

geziert, in etwas lebhaften rothbraunen, grünen, blauen und gelben Farben, glasiert, oben die Bordüre Nr. 213 a, das St. Benediktscruz enthaltend, unten ein brauner Sockel. Gerne ging die Fabrik auf unseren Wunsch ein, einige zu dunkle Farben des Musters durch hellere zu ersetzen. Ankaufskosten per Quadratmeter loco Stuttgart 23 Mark, bei der Bordüre 24 Mark, versetzt ca. 5 Mark mehr, ausgeführt durch die Mettlacher Agentur Felix Müller, Stuttgart, Urbansstr. 29. Der Platz für die Chorstühle wurde nur mit rothen Sandsteinplatten bekleidet. Gesamtkosten der Chor-Wandbekleidung 1100 Mark. — Für die Bekleidung der Schiffwände war an Mettlacher Fabrikate nicht zu denken, weil dies bei der großen Fläche zu theuer gekommen wäre. Auch läßt sich nicht leugnen, daß diese Plättchen kalt geben. — Was sollte also an die feuchten Wände des Langhauses kommen? Vielleicht rothe Sandsteinplatten, etwa Loßburger? — Dies wurde von der Gemeindevertretung als zu ordinär und kältend verworfen. Oder eine Holzbekleidung? — Diese wäre nicht kalt gewesen, aber, wenn gut ausgeführt, auch theuer und dem Schwamm ausgesetzt. In dieser Verlegenheit machte uns Herr Baumeister Theilecker in Horb auf das neue Baumaterial Xylolith oder Steinholz aufmerksam. Wir waren zuerst mißtrauisch gegen dasselbe, entschlossen uns aber dann doch dafür, und wir bereuen es nicht. Dieses sehr schätzbare Baumaterial, damals von der Firma Cohnfeld in Dresden, jetzt Otto Sening & Co. in Potschappel bei Dresden, aus Sägmehl und verschiedenen Chemikalien fabrizirt, ist wetter- und feuerfest, sehr hart, fühlt sich an und verarbeitet sich wie Holz, wird in gelblicher Natur- oder in Granit- oder rother Marmorfarbe hergestellt. Wir wählten letztere; die Platten, 1 m hoch und breit, 11 mm stark, per Quadratmeter loco Dresden zu 5,50 Mark. Wir brauchten ca. 31 qm, kosteten 170 Mark; dazu 50 Mark Fracht. Unten vom Boden auf wurde zuerst ein 60 cm hoher rother Sandstein-Sockel angebracht rings herum im Schiff; über diesen kamen die Xylolith-Platten, auf ein an der Wand befestigtes Latten-Netz aufgeschraubt. Um alle Ein-

tönigkeit zu vermeiden, wurden die Platten in Felber eingetheilt, unter den Fenstern in kleinere, dazwischen in größere. Diese Abwechslung wurde bewirkt durch dazwischen gelegte, senkrecht von oben nach unten laufende Bänder aus dem gothisch stylisirten Mettlacher Fries Nr. 87, unglasiert, per Quadratmeter 16 Mark. Ueber diese Wandbekleidung wurde in recht geschmackvoller Weise ein aus dem Mettlacher Fries Nr. 87 und dem Halbfries Nr. 309 b zusammengesetzter lebhafter Pflanzen-Fries gelegt, der sich rings durch das ganze Schiff hinzieht und die Wände belebt. — Die Glatter Kirche als Begräbnißstätte der Eblen von Neuneck und Herren zu Glatt ist noch heute geziert mit sieben gut erhaltenen, altherwürdigen Grabentmalern, von denen einige Kunstwerth haben, alle aber Zeugen sind von der Glaubensstärke und Frömmigkeit dieses angesehenen, im 17. Jahrhundert erloschenen Adelsgeschlechtes, dem Glatt die Erhaltung des katholischen Glaubens verdankt. Von diesen Epitaphien nun wurden einige besser plazirt; so kam bessere Symmetrie in die Kirche. Der schönste Grabstein, der Reinhard's von Neuneck († 1551), des Stifters des Sakramentshäuschens, ein mächtiger Koloss, den Ritter in voller Rüstung in Lebensgröße zeigend, kam neben den Muttergottesaltar, wo der Ritter am Ausgang zur Kanzel als Wächter der Orthodoxie treulich Wache hält. Lebte doch in Glatt unter dem Volke die Sage fort, Reinhard habe zur Zeit der Glaubensspaltung einen lutherischen Prädikanten von der Kanzel vertrieben. Ihm gegenüber, neben dem St. Gallusaltar, steht das Denkmal Alexanders von Neuneck, Kurfürstlich-Bayerischen Obristen zu Roß, gleichfalls in Lebensgröße, in Tilly-Kostüm († 1645). Im Chore fällt besonders auf das Denkmal Hans Heinrichs von Neuneck († 1578) und seiner edlen Gemahlin Magdalena von Hohenrechberg († 1614), die als Wohlthäterin der Armen durch eine Stiftung hier fortlebt. Beide knien in ganzer Figur und halber Lebensgröße vor dem Kruzifix, Magdalena im Wittwenkleider, rechts und links die Ahnenprobe.

Im Jahre 1891 wurde die innere und äußere Trockenlegung vollendet. Zuerst

wurde der alte Plattenboden herausgenommen, sämtliche Kirchenstühle hinausgeschafft, aller feuchte Grund und Boden ausgehoben, mit trockenem Sand ausgefüllt, im Chor und den Gängen eine Kalkstein-Unterlage eingesetzt, auf diese ein 5 cm starker Raubbeton aus Romazement und auf diesen der neue Boden gelegt in Portlandzement, im Chor Einziger Plättchen, ein hübsches gothisches Lilien-Muster, gelbe Blumen im rothen Grund Nr. 131 — Ankauf per Quadratmeter 1. Wahl 13 Mark, 2. Wahl 11,30 Mark, — im Schiff Saargemünder Platten, roth und gelb, über Eck gestellt; Ankauf per Quadratmeter 4,80 Mark — sehr empfehlenswerth. Den Boden lieferte in reellster Weise die Firma Wendler in Gomariningen um 1200 Mark.

(Schluß folgt.)

Die schwäbische Skulpturschule im germanischen Museum zu Nürnberg.

Von Amtsrichter a. D. Bed.

(Schluß.)

17) Das Gegenstück hierzu: der hl. Gereon (?) und die hl. Katharina v. Siena, 1,56 m hoch (Nr. 245; Tafel XI gibt eine in Holz von Cremer geschnittene Abbildung; ebenso vorher schon die „Mittheilungen“ z. II, S. 59: „Es ist anzunehmen, daß sich die beiden schönen Reliefe an eine Mittelgruppe angeschlossen, welche die hl. Maria als Himmelskönigin mit dem Kinde darstellt.“ An Schönheit halten sich beide Gruppen die Waage; insbesondere ist das Haupt des hl. Josimus mit feinstem Kunstgefühl geschnitten und bemalt. Der Gedanke, daß die Köpfe beider Gruppen Porträtnachbildungen bez. Bildnisse lebender Glieder einer Familie seien, wird sich bei Betrachtung der vier so individuellen Physiognomien, von denen sich das der hl. Barbara allerdings nicht gerade durch Anmut auszeichnet, kaum abweisen lassen (zu vgl. Bode, Geschichte der deutschen Plastik, S. 180; „Mittheilungen“ z. II, S. 72, 215—217).

18) Madonna sitzend mit dem Kinde, das halb knieend, halb stehend sein linkes Händchen emporhält — bemalte und vergoldete Holzschnitzerei, Hochrelief; 76 cm hoch; aus der Zeit um 1520—1530 (Nr. 742).

19) Bruchstücke eines reizenden Rahmens, der wohl innerhalb einer Hohlkehle lag, und als innerster Theil einer größeren Gliederung einen Mittelschrein oder auch ein Feld eines großen Flügels eines Altarwerkes umrahmte. Ein Ast zieht sich ringsum, aus welchem stark stilisirtes Weinlaub und Trauben hervorsprossen, zwischen denen kleine, theilweise geflügelte Knaben sich in den verschiedenartigsten Stellungen tummeln, die Höhe der einzelnen Figürchen, deren es noch 17 sind, wechselt zwischen 12—14 cm; aus der Zeit

um 1500—1520; wurde von Kunsthändler Böhler in München angekauft, welcher die Bruchstücke in der Bodenseegegend erworben hatte (Nr. 797).

Der Katalog führt dann noch (auch S. 33—36) eine ansehnliche Reihe von verschiedenen Schulen angehörigen Werken an, bei welchen zugegebenermaßen und sicher auch Schwaben und Bayern, insbesondere Tyrol betheiligt ist. Leider weiß man über die Herkunft oder gar die Meister und dieser der Schule nach unbestimmten Schnitzwerke noch weniger als über die vorangeführten der schwäbischen Schule zugeschriebenen Arbeiten. Das ist ja die Eigenheit alter Kunst, daß man die Namen der Künstler, welche auf ihre Person keinen Wert legten, weit aus der Mehrzahl nach nicht kennt — die Namenlosigkeit! Das Meiste wurde eben durch den Gründer des germanischen Museums noch in einer für Sammler günstigen Zeit von da und dort zusammengebracht und Manches von Händlern dazu noch erworben, deren Angaben, wenn überhaupt solche gemacht wurden, nicht immer zuverlässig sind. Immerhin scheint uns im Katalog über die Provenienz zc. der einzelnen Werke, vielleicht auch „aus Gründen“ zu wenig gesagt zu sein; die Verzeichnisse und Aufzeichnungen des Herrn von Ruffsch z. B. hätten doch gewiß Manches in dieser Richtung enthalten. So bleibt der Forschung in schwäbischer Kunst, welche hier ein reiches Feld vor sich hat, und noch mehr der freilich oft gar zu üppig blühenden Konjektur, bei welcher Maaß und Ziel überaus räthlich ist, will man oft nicht geradezu in's Lächerliche fallen, hier ein weiterer Spielraum geöffnet! Ein Gefühl ist's aber, welches einem Angesichts des hier noch zu Tage tretenden Reichthums von Schnitzwerken der schwäbischen Schule unwillkürlich überkommt, daß, wenn man die bezüglichen Sammlungen von Sigmaringen, Donaueschingen, Rottweil, München zc. sowie das, was an schwäbischen Skulpturen in Kirchen und Kapellen, in privaten Sammlungen und vereinzelt noch vorhanden ist, dazu rechnet, andererseits das, was im Laufe der Zeit verschwunden, vergangen, zerschlagen, namentlich bei der berüchtigten Bilderstürmerei zu Ulm zc., infolge Brandes und Krieges zu Grunde gegangen ist, in Betracht zieht, die Thätigkeit der schwäbischen Bildschnitzer von Mitte des 15. Jahrhunderts bis zum 2. Viertel des 16. Jahrhunderts in der That eine große gewesen sein muß und mit unseren schon oben ausgesprochenen Gedanken von einer Ueberproduktion nicht zu viel gesagt sein wird.

Im Anschlusse hieran dürfen wir wohl hier noch der der schwäbischen nicht unverwandten benachbarten Tyroler Schule, von welcher schon kurz die Rede war, soweit solche im germanischen Museum vertreten ist, gedenken. Es sind zwar nur wenige Stücke, die der Katalog erwähnt, aber sehr beachtenswerte aus dieser durch Michael Bachner, einen Meister, der mit künstlerischer Persönlichkeit vom Hintergrund der künftigen handwerklichen Meister seiner Zeit sich abhob (1467—1498), schon frühe zu vorzüglicher Blüthe gelangten Schule. Vor Allem die Figur der hl.

Margaretha, auf einem Drachen stehend; die linke Hand gänzlich abgebrochen, an der rechten fehlen zwei Finger, auch fehlt der Palmzweig dieser Hand; die Blumen der Krone ausgebrochen. Von der Vergoldung an derselben noch Reste; Fleisch- und Hauptfarbe erhalten; 94,5 cm hoch (Nr. 348 der Abtheilung für figurliche Plastik) — eine Arbeit, welche in der Feinheit der Empfindung und Reinheit der einfachen Linien mit den Schnitzwerken des Altars von St. Wolfgang, Pachrs Hauptwerk von 1483, Ähnlichkeit hat, so daß derselbe Schnitzer angenommen werden muß. Mit vollem Recht wird aber im Katalog die Eigenschaft Pachrs als Bildhauer beanstandet und geltend gemacht, wenn auch Maler Pachr Beiträge auf Lieferung ganzer Altäre, sowohl des Schnitzwerkes als der Malerei abgeschlossen, so werde er eben wie z. B. auch Wohlgemuth die Schnitzwerke bei einem Bildschnitzer bestellte und von diesem fertigen gelassen haben; in jener so zünftigen Zeit könne man nicht (?) an einen deutschen Meister glauben, der das Malergeschäft und die Bildhauerei zugleich ausübte. Diese nicht selten vorkommende Uebernahme des gesamten Auftrages, also sowohl des skulptuellen als des malerischen Theiles des bestellten und zu liefernden Werkes durch einen Meister (häufig einfach „Maler“ genannt), führt häufig zu der durchaus irrigen Annahme, demselben die Doppelleigenschaft eines Bildhauers und Malers beizulegen, während derselbe in Wahrheit nur eines war; namentlich sind es manche neuere Christsticker, welche sich es sehr leicht machen und kurzweg den Meister zum Bildhauer und Maler oder umgekehrt machen. Diese Doppelleigenschaft fand sich überhaupt nicht leicht vor; jedenfalls war sie keineswegs so häufig wie später auf dem Felde der Malerei und des Kupferstechens. Die Figur stammt unzweifelhaft aus Tyrol und wurde im Jahre 1881 von E. v. Miller in Wien angekauft. Weiter sehr sehenswert ist eine flache Tafel, die beiderseits Scharniere hat, also zeigt, daß sie die Mittelstafel des Altarauffages bildete — mit 10 Heiligen, in zwei Reihen, unter gothischen Verzierungen, unter einander gestellt, mit zwei Donatoren, der eine mit dem Wappen der tyrolischen Kunigl. v. Ehrenberg aus der Zeit von 1470—1480; 196 und 143 cm hoch (Nr. 192). Diese Arbeit befand sich wohl einst in einer Kapelle, deren Raumverhältnisse nicht gestatteten, einen tiefen Mittelschrein zum Schmucke des Altars aufzubauen, weshalb man statt dessen eine flache Tafel nahm, auf die ebenfalls die Flügel klappten. „Die Arbeit ist sorgfältig und verständig; doch tritt ein Schulcharakter nicht gerade sehr stark hervor, und wenn das Werk, das einen der ältesten Bestandtheile der Skulpturenammlung des Museums bildet, ein anderes Wappen aufweisen würde, müßte man es nicht gerade nach Tyrol verweisen; doch ist auch kein Kennzeichen vorhanden, das es unwahrscheinlich machen würde, daß das Altarblatt das Werk eines Genossen Pachrs ist.“ Eine ganz andere Hand und sehr verschiedene Auffassung zeigen die beiden folgenden, schon in Bogen, woher sie stammten, dem Maler Pachr

zugeschriebenen, großartigen, aber etwas harten Figuren, die Bode (Geschichte der deutschen Plastik, S. 199; zu vgl. Mittheilungen aus dem germanischen Nationalmuseum, II S. 61; K. M., „Kunstfreund“, VII. Jahrgang, 1891 Nr. 11, S. 60—62, woselbst die beiden Figuren, genau beschrieben, als Arbeiten Pachrs ausgegeben und auch (E. Krell, Xylograph) abgebildet sind) der Schule desselben zutheilt.

Die — auf Tafel XII und XIII des Katalogs abgebildeten — hl. Leonhard und Stephan, ersterer mit Handschellen und Buch, letzterer mit Steinen und Palmzweig, in reich gefalteten Gewändern. Rundbilder, restauriert; 157 cm hoch (Nr. 380, 381). Die ursprüngliche Bemalung blüht an einzelnen Stellen unter der späteren Uebermalung durch Jünger, als Pachrs Lebensalter fällt, ist die — auf Tafel XIV des Katalogs abgebildete — Figur, die einzelne italienische Einflüsse zeigt: Maria mit dem Kinde, welches die Hand segnend erhoben hält; das Kopfstück der ersten von Leinwand, bemaltes Standbild aus der Zeit um 1520—1530, 155 cm hoch (Nr. 165). Als Beleg, daß auch Tyrol seine unbedeutenden Meister hatte, führt der Katalog folgende dorthier aus der Zeit um 1530 stammende 78 cm hohe Figur an: Sancta Maria Aegyptiaca in steifer Haltung, die beiden Hände betend gefaltet, auf dünnen Beinen stehend; das Gesicht ist jedes Ausdrucks baar, die herabhängenden Haare, sowie der behaarte Körper vollständig schematisch (Nr. 746). — Der Katalog spricht im Anschluß an die Tyroler Schule dann auch noch von einer bayerischen Schule, nicht ohne selbst hiezu ein Fragezeichen zu setzen und führt uns aus derselben einen interessanten Meister, welcher den derben Naturalismus auf's Außerste trieb und jede Hinniegung zu idealer Gestaltung von sich ferne hielt, mit folgender 112 cm hoher — auf Tafel XV abgebildeter — Figur (Nr. 371) vor: Die hl. Jungfrau mit dem Kinde, stehend, mit stark vorgeneigtem Kopfe, bemaltes Standbild aus der Zeit von 1530—1540. Die Bemalung hat nicht die umfassende Verwendung von Gold, sondern es herrscht das Roth vor, theilweise mit roth aufgemalten, lattunartigen weißen Mästerchen (damit die ähnlichen Charakter aufweisenden Kleidermuster auf den Nr. 366 und 369 zu vgl.); sie scheint, wenn sie etwa auch nicht unmittelbar aus der Entstehungszeit des Bildwerkes herrührt, doch auch noch dem 16. Jahrhundert anzugehören (Nr. 253). Aufseß soll die Figur, in welcher die Madonna nicht anders als eine ungeheuerliche Bauernjungfer dargestellt ist, von dem Bildhauer Ludwig v. Schwantaler erhalten haben. Sie könnte allerdings auch der Tyroler Schule des 16. Jahrhunderts angehören, allein es fehlen dort doch die Parallelen, während nach dem Katalog S. 49 unten zwei große Mittergestalten in einer Kapelle der Nordseite der Frauenkirche in München zwar nicht in der Gesamtaufassung, aber doch in Einzelheiten, so im Faltenwurf Motive bieten, die als Vergleich dienen können. Leider haben gerade jene beiden Figuren der Frauenkirche die alte Bemalung nicht mehr, die noch vor Jahren sichtbar war

und auch Ähnlichkeit mit der der vorenwähnten Madonnafigur hatte.

Literatur.

Die Engel des Melozzo da Forlì. Farbenholzschnitte von H. und M. Knöf-
ler. Kunstverlag von Julius Schmitt
in Florenz. Größe: 18 und 21 cm, auf
dunkelblauem Grund, oben rund mit
Golddecken. Preis unaufgezogen à 3,60 M.;
in braunem Passepartout mit weißer Facette
à 7,20 M.; in geschnittenen Nussholz-
rahmen à 16 M.

Dem himmlischen Reigen der Engel Fiesoles,
welchen wir im Archiv vorgeführt haben, läßt
Julius Schmitt neuerdings zwei Engel des Me-
lozzo da Forlì folgen. Sie gehörten ursprüng-
lich zu dem berühmten Bilde der Himmelfahrt
Christi, einem Freskogemälde, welches die Halb-
kuppel des Chores der Kirche Ss. Apostoli
schmückte. Als 1711 diese Kuppel zerstört wurde,
flüchtete man ins Treppenhaus des Quirinal
die Hauptgestalt, den segnend auferstehenden
Christus mit einer Schaar von Engeln; zehn
Bruchstücke mit musizierenden Engeln und vier
Apostelköpfe wurden in der Stanza capitolare
der Sakristei von St. Peter geborgen. An
letzterem Ort sind auch die Originale des Engels
mit der Mandoline und des Engels mit der
Handtrommel, deren wunderbar feine Reproduk-
tionen von den Meisterhänden der beiden Knöf-
ler die neueste Publikation des rührigen Verlegers bilden.

Beide Engel sind als Halbfiguren gegeben
und auf zwei Blättern als Pendants zu-
sammengepaßt. Auch im Original ist der Man-
dolinengel nicht in ganzer Gestalt zu sehen;
er sitzt vielmehr so auf einem Wolkenhron, daß
bloß seine rechte Seite, sein ganz nach vorn ge-
wendetes Gesicht und der obere Theil seines
rechten Fußes, der die Mandoline zu tragen hat,
sichtbar ist, im übrigen aber die Hüfte von der
Wolke verhüllt werden. Sein hellblaues Gewand
hebt sich nur leise ab von dem blauen Firmament;
durch den unten geschlossenen Ärmel dringt in
reichen Falten das weiße Hemdchen hervor; von
den Hüften an deckt ihn ein hellbraunes Ober-
gewand, das sich weit ausbauscht. Sein Antlitz
wird man so leicht nicht wieder vergessen können;
von einer Ueberfülle von Locken umrahmt, leuchtet
es dem Beschauer mit den vollen, festen und
doch weichen Zügen und den großen Mandel-
augen bis ins Herz hinab; sein Gesicht ist ganz
Musik, Ohr und Seele versunken in die der
Mandoline entströmenden Melodien, und bestrebt,
diese Melodien im reinsten Einklang zu halten
mit der Musik der andern Engel. Ein Stück
seines großen Flügels ist noch zu sehen und was
von rechts ins Bild hereinschwebt, ist das flie-
gende Gewand eines größeren, zur Seite des
Heilands schwebenden Engels; dasselbe stört
nicht, sondern nimmt sich auf dem Kunstblatt
wie ein herabwallender Vorhang aus.

Der Engel mit der Trommel ist auf dem
Original eine ganze, schwebende Gestalt: hier

sehen wir ihn in etwas mehr als Halbfigur;
gerade genug, um eine Vorstellung zu erhalten
von dem ebenso kräftigen wie reichen Schwung,
mit welchem er gen Himmel schwebt. Er hält
seine Trommel hoch empor an sein Antlitz, das,
univallt und umflutet von den fliegenden Haaren,
ganz in Ekstase leuchtet; der Mund ist halb
offen, die Augen nach oben gewendet; die Züge
sind noch voller und weicher als die des andern
Engels, und mehr weiblichen Charakters. Sein
Gewand ist hellroth, der eine Ärmel grünlich
mit geschlossenem Schliß; am linken Arm hat
sich der Schliß geöffnet und das weiße Hemd
den ganzen Oberarm überflutet.

Melozzo und Fiesole sind zeitlich nicht sehr
weit auseinander; ersterer war 17 Jahre alt,
als Fiesole starb. Aber wieviel liegt zwischen
beiden und welch verschiedenen Familien gehören
die Engel Fiesoles und die Melozzos an! Fiesoles
zart hingehauchte, ätherische Gestalten sind ver-
weht für immer; man vermochte nicht mehr,
wie er, aus einer Formenwelt zu schöpfen, welche
mehr der Intuition, als der Betrachtung des
wirklichen Lebens entnommen war. Fiesoles
Engel sind himmlische Visionen, vom Künstler-
geiste herabsteigend und soweit mit Körperlichkeit
überkleidet als nötig; Melozzos Engel sind der
Erde entstammte Wesen, vom Künstlergeist be-
schwingt und in die Lüfte gehoben. Aber das
muß zugegeben werden: obwohl Melozzo in den
Regionen irdischen Lebens seine Motive sucht,
er bleibt nicht in ihnen befangen und gefangen;
so sehr er das sinnliche Element und die
Körperlichkeit betont und mit so kräftiger Plastik
er es in dem vertieften Raum zur Geltung
bringt, — es ist eine reine Sinnlichkeit, keine
fleischliche, und er weiß sie dem geistigen Ele-
ment unterzuordnen. Auf diesen Gesichtern und
Gestalten, durch welche ein so volles, überquellend
fröhliches Leben pulsiert, liegen doch die ver-
klärenden Reflexe einer höheren Idee, eines christ-
lichen Geheimnisses; das Spiel und der Jubel
dieser Engel ist nicht aus der Tiefe, er kommt
von oben und trägt nach oben. So entschieden
wir daher für das Haus Gottes und für den
Altar den Engeln Fiesoles den Vorrang ein-
räumen, so gern nehmen wir die Engel Melozzos,
vollends in Copien, welche Formen und Geist
und den ganzen Schmelz des harmonischen Colo-
rits der Originale so vollkommen und unge-
schwächt wiedergeben, so gerne nehmen wir sie in
unsere Häuser auf und so sehr sind wir überzeugt,
daß auch sie dazu dienen können, dem irdischen
Leben zum Aufschwung nach oben zu verhelfen.

Mit einer Kunzeilage:
Entwürfe für Taufsteine.

Annoncen.

Ein Abendmahlbild,

älteres Gemälde, Größe ca. 1,50 × 1,00 m,
wird zu kaufen gesucht.

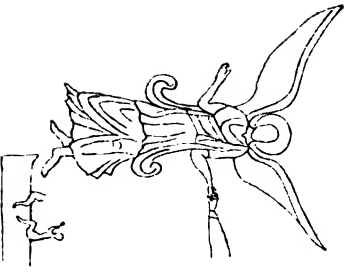
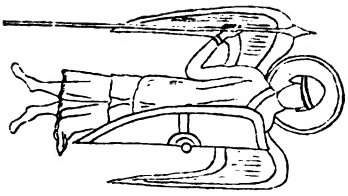
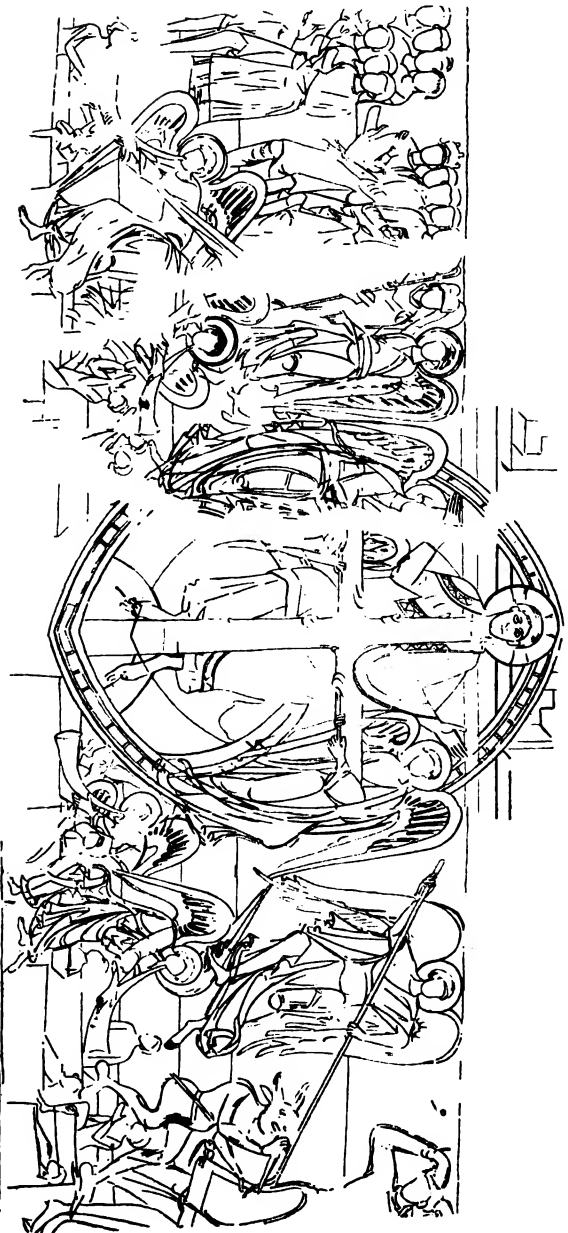
Vermittlung durch die Expedition des „Archiv
f. christl. Kunst“.

Stuttgart, Buchdruckerei der „All.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

Anchor 1893. Nr. 5.

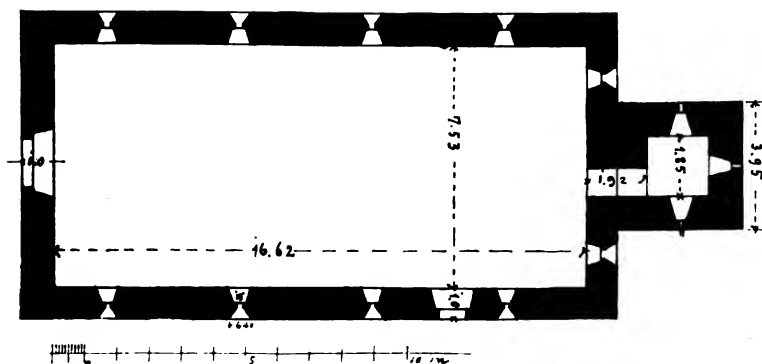
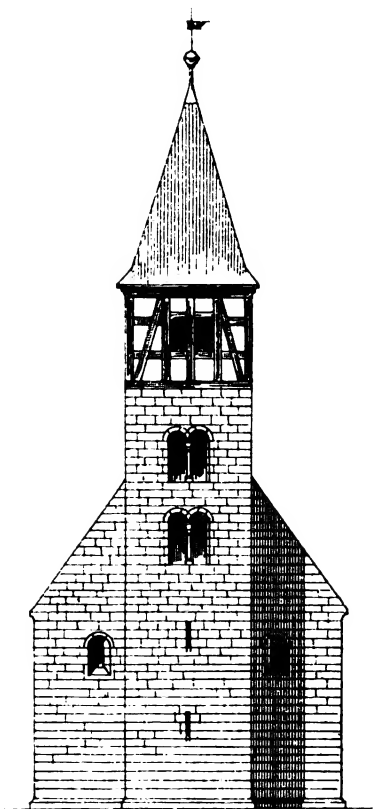
Frühgothische Kanzel für die Stadtpfarrkirche in Ebingen.

Maffio 1893. Nr. 3.
 Kinde und Kindeformen von Burgfelden bei Balingen.

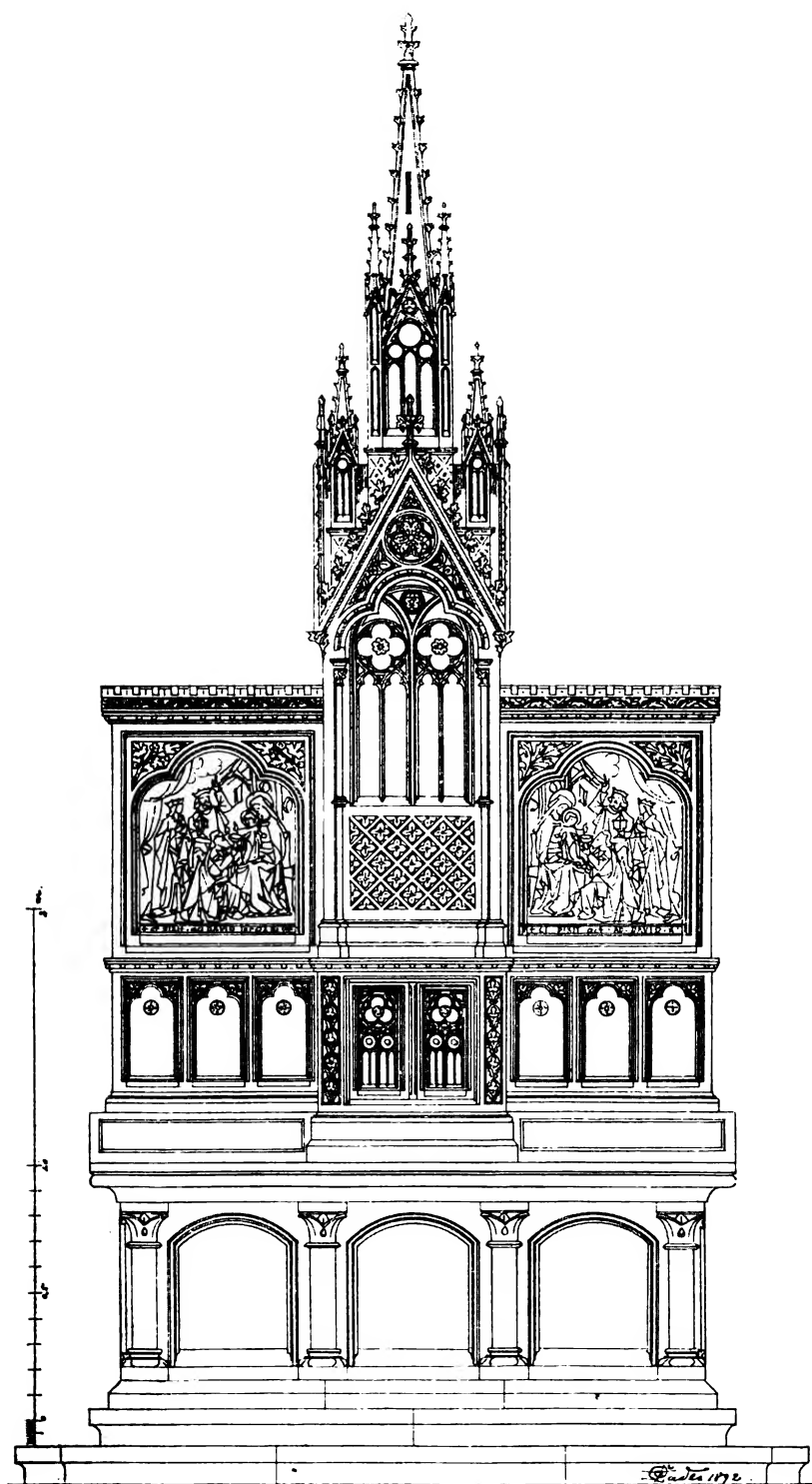


Archiv 1893. Nr. 2.

Kirche und Kirchenmalereien von Burgfelden bei Balingen.

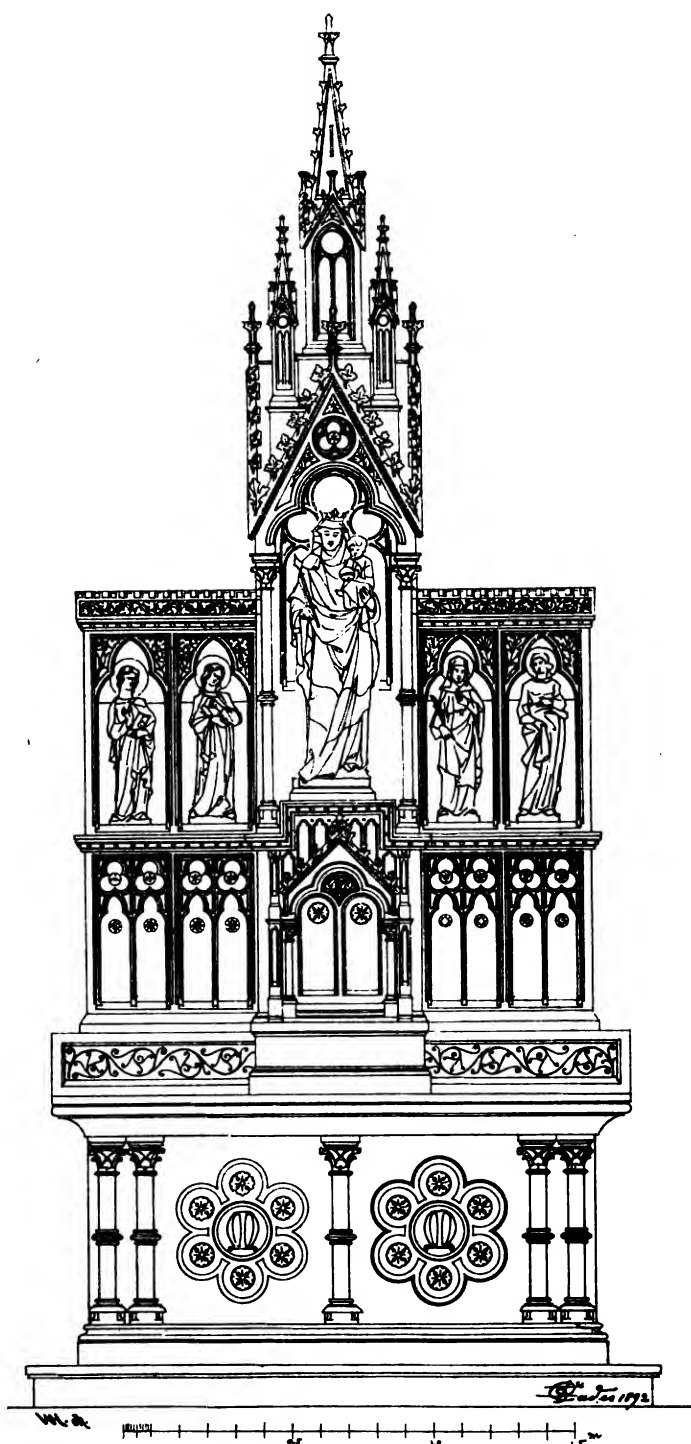


Mrchio 1895. Nr. 12.
Etwürfe für Taufkreuze.



Archiv 1893. Nr. 1.

Hochaltar in Ebingen.



Archiv 1893. Nr. 1.
Marienaltar in Ebingen.

1895. Nr. 44.

Antwort zu einem Grabkreuz.

Anchor 1895. Nr. 7.
Gothische Monatszeitung.

Archiv für christliche Kunst.



Herausgegeben

von

Professor Dr. Kessler.



XII. Jahrgang.

1894.



Stuttgart.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.
In Kommission der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Alle Rechte werden vorbehalten.

Inhalts-Verzeichniß der einzelnen Nummern.

	Seite		Seite
Nr. 1. Ein bischöfliches Kunstmuseum . . .	1	tur-, insbesondere Brief- und	
Der Tabernakel zu Weilberstadt . . .	2	Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	66
Die Kirchenrestauration in Glatt		Literatur . . .	68
(Hohenzollern) (Schluß) . . .	5	Nr. 8. Vorschlag zu einem neuen Kirchen-	
Neue religiöse Kunstwerke . . .	8	baustil . . .	69
Annoncen . . .	8	Der angebliche Ravensburger Bild-	
Nr. 2. Der Tabernakel zu Weilberstadt		schneider Friedrich Schramm . . .	70
(Schluß) . . .	9	Zur Baugeschichte der Rottweiler	
Einblick in die Sammlung Hirscher	13	Kirchen . . .	72
Literarisches . . .	16	Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-	
Nr. 3. Die Bemalung unserer Kirchen . . .	17	tur-, insbesondere Brief- und	
Ein Altarkreuz in Renaissance . . .	20	Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	72
Ein Beitrag zur Geschichte der		Die „Deutsche Gesellschaft für christ-	
Kirchenbaukunst im Mittelalter	21	liche Kunst“ auf der Münchener	
Literatur . . .	23	Jahresausstellung . . .	75
Nr. 4. Die Bemalung unserer Kirchen		Nr. 9. Der angebliche Ravensburger	
(Fortsetzung) . . .	25	Bildschneider Friedrich Schramm	
Monstranz im Renaissancestil . . .	30	(Schluß) . . .	77
Neues zur Baugeschichte der Prä-		Der Altarbau der Gegenwart. III.	79
monstratenser-Abtei Weissenau		Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-	
und ihrer Kirche . . .	32	tur-, insbesondere Brief- und	
Literarisches . . .	35	Kartenmaler (Schluß) . . .	80
Nr. 5. Die Bemalung unserer Kirchen		Notiz über Isaaß Kiening, Maler	
(Fortsetzung) . . .	37	von Jßny . . .	83
Neues zur Baugeschichte der Prä-		Literatur . . .	84
monstratenser-Abtei Weissenau		Nr. 10. Die Gemäldesammlung des bischöf-	
und ihrer Kirche (Fortsetzung) . . .	40	lichen Diözesan-Museums in	
Ueber schwäbische (Ulmer) Mini-		Rottenburg a. N. . .	85
atur-, insbesondere Brief- und		Proportionskanon mittelalterlicher	
Kartenmaler . . .	45	Bauten . . .	91
Annoncen . . .	48	Gedanken über die Zukunft der	
Nr. 6. Die Bemalung unserer Kirchen		christlichen Kunst . . .	92
(Fortsetzung) . . .	49	Literatur . . .	96
Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-		Nr. 11. Nachrichten über in Württemberg	
tur-, insbesondere Brief- und		gefundene alte Wandmalereien	97
Kartenmaler (Fortsetzung) . . .	54	Gedanken über die Zukunft der	
Neues zur Baugeschichte der Prä-		christlichen Kunst (Schluß) . . .	101
monstratenser-Abtei Weissenau		Defensives zur Bildhauer-Schramm-	
und ihrer Kirche (Nachträge) . . .	55	Frage . . .	102
Kunsthistorische Fortsetzungswerke	55	Nr. 12. Nachrichten über in Württemberg	
Literatur . . .	56	gefundene alte Wandmalereien	
Annoncen . . .	56	(Schluß) . . .	105
Nr. 7. Die Bemalung unserer Kirchen		Defensives zur Bildhauer-Schramm-	
(Schluß) . . .	57	Frage . . .	109
Gothischer Kelch . . .	59	Der Bildhauer Frühholz aus Wein-	
Die Restauration der Kirche zu		garten in Kloster Schussenried-	
Liebenau . . .	61	schen Diensten . . .	110
Ueber schwäbische (Ulmer) Minia-		Literatur . . .	112
		Annoncen . . .	112

Alphabetisches Sach- und Namenregister.

- Achmin-Panopolis, Alterthümer.
 Altarbau 79 ff.
 Altarkreuz 20.
 Aluminium 36.
 Ausstellung, München 75 f.
 Baroccio 90.
 Bassano 90.
 Beham, Bartel 23.
 Bemalung der Kirchen Nr. 3 ff.
 Brief- und Kartenmaler 45 ff.
 Burgkmair 86.
 Carlott 90.
 Codice Atlantico 96.
 Deig, Bastian 86.
 Dehio, Proportionskanon 91.
 Ehestetten, Wandmalereien 98.
 Ehingen, Oberamts-Beschreibung 16.
 Emdingen, Wandmalereien 97.
 Engstlatt, " 97.
 Feldstetten, " 98.
 Farbenlehre 25 ff..
 Feti, Domenico 90.
 Feuchtigkeit in Kirchen 38 ff.
 Fiesole, Engel 8.
 Forrer, Christl. Alterthümer.
 Führich, L. von, 36.
 Fugel, Malereien 61 ff.
 Gaisbeuren, Wandmalereien 10.
 Gedanken über die Zukunft der relig. Kunst 92 ff.
 101 ff.
 Gegenbaur 91.
 Gemäldesammlung, bischöfl. in Rottenburg 85 ff.
 Gesellschaft für Christl. Kunst 75.
 Glatt, Kirchenrestauration 5 ff. Sakraments-
 haus 12.
 Gulgatha, von Kaltenbacher 8.
 Gfaller, Kirchenbaustil 69 ff.
 Helmten, Dom von Köln 84.
 Herlin 87.
 Hildebrandt, die Kunst das Stieffind 23.
 Hirschsche Sammlung 13.
 Holbein, Hans d. A. 88.
 Joseph, der hl., Darstellung 101.
 Kanzel, romanische und gothische Nr. 12.
 Keim, Rembrandt 16.
 Kelsch, gothischer 59.
 Keppler, Wandersfahrten 68.
 Kiening, Isaak 83.
 Kirchenbaustil, neuer 69 ff.
 Kirsch, Kultusgebäude 56.
 Koch, Baukunst 24.
 Kölner Dom 84.
 Kölnische Künstler 55.
 Kötschau, Bartel Beham 23.
 Kreuzweg 84.
 Kuhn, Kirchenbemalung 17 ff.
 Kuhn, Kunstgeschichte 56.
 Künstlerlexikon 112.
 Laßberg'sche Sammlung 14 ff.
 Lehfeldt, Luther und die Kunst 35.
 Leonardo da Vinci 96.
 Liebenau, Kirchenbemalung 61 ff.
 Luini, Bernardino 91.
 Meisterwerke Christl. Kunst 96.
 Möstkirch, Meister von, 23. 87.
 Monstranz, Renaissance- 30.
 Müller, Karl 8.
 Museum, bischöfliches 1 ff. 85 ff.
 Nazarener 94 ff.
 Nördlinger Schule 86 ff.
 Otte, aus meinem Leben 24.
 Peter von Reutlingen 22.
 Piazzetta 90.
 Proportionskanon 91.
 Rembrandt, Erstlingswerke 16.
 Reutlingen, Oberamts-Beschreibung 16.
 Wandmalereien 97 ff. 105 ff.
 Rottenburg, Museum 1 ff. 85 ff., bischöfl. Altar 80.
 Rottweil, Kirchen 72.
 Sakramentshaus in Weilderstadt 2 ff., in Glatt 12.
 Schaffner 87.
 Schäufelin 89.
 Schramm, Friedr. 70 ff. 77 ff. 102 ff.
 Schwarz, Christoph 90.
 Schwenningen, Altar 79.
 Spanien 68.
 Straßburg, Kelsch 59 ff.
 Strigel, Bernhard 85 ff.
 Thomas von Kempen, Denkmal 84.
 Traut, Wolf 88.
 Tübingen, Augustinerkloster 60 f.
 Ulmer Meister 21, Miniaturisten 45 ff.
 Unterjesingen, Wandmalereien 97.
 Wandmalerei Nr. 3 ff., figürliche 28, in Würt-
 temberg 97 ff.
 Weilderstadt, Altarkreuz 20, Tabernakel 2 ff.
 Weissenau, Klosterkirche 33 ff. 40 ff. 55 ff.
 Winterlin, württembergischer Künstler.
 Wörndle, L. von Führich 36.
 Zeitblom 84 ff.
 Zopfkirchen, Bemalung 57 ff.
 Zukunft der religiösen Kunst 92 ff. 101 ff.

Kunstbeilagen.

- Nr. 1. Wandtabernakel zu Glatt in Hohenzollern.
 Nr. 2. Sakramentshaus zu Weilderstadt.
 Nr. 4. Monstranz.
 Nr. 7. Gothischer Kelsch aus Straßberg in Hohenzollern.
 Nr. 9. 1) Seitenaltar der Kirche zu Schwenningen.
 2) Altar der bischöflichen Hauskapelle in Rottenburg.
 Nr. 12. Entwurf zu einer romanischen und gothischen Kanzel.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich. Preis 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 1. 1894.

Ein bischöfliches Kunstmuseum

für die Diözese Rottenburg, dessen Gründung schon seit langer Zeit von vielen sehnlich gewünscht und dringend empfohlen wurde, ist nunmehr ins Leben gerufen. Diese Nachricht bringen wir den Mitgliedern unseres Diözesankunstvereins als Neujahrsgruß, überzeugt, daß dieselbe überall mit Freuden aufgenommen werden wird.

Daß die auf Errichtung eines solchen Museums gerichteten Bestrebungen auf einmal rasch zum Ziel gefördert werden konnten, ist zu danken vor Allem dem hohen und erleuchteten Interesse, welchem dieselben bei dem hochwürdigsten Bischof Dr. Wilhelm v. Reiser begegneten. Er erkannte sofort die Wichtigkeit einer solchen Gründung, und alsbald nachdem er den Hirtenstab der Diözese zur Hand genommen und von der bischöflichen Wohnung Besitz ergriffen, erteilte er nicht bloß die Erlaubniß zur Gründung eines Diözesanmuseums, sondern er wies demselben auch mit hochherziger Liberalität geeignete Räume im oberen Stock des bischöflichen Palais an und gestattete zugleich, daß die bereits dort untergebrachte Sammlung altdentscher Skulpturen und Gemälde als Grundstock des Museums betrachtet und behandelt werden dürfe.

Das zweite große Verdienst erwarb sich ein edler und kunstsinziger Geistlicher unserer Diözese, welcher sowohl seine eigene bedeutende Kunstsammlung für das Museum in Aussicht stellte, als auch sofort die schöne Summe von 1000 M. für Errichtung und Einrichtung des Museums dem Vorstand des Kunstvereins übergab. So sind mit einem Mal alle Schwierigkeiten weggeräumt und es ist ein Institut ins Leben gerufen, an dessen guter Weiterentwicklung nicht zu zweifeln ist und an welches sich gegründete Hoffnungen auf

Förderung des Kunstsinns in der Diözese und auf pietätsvolle Erhaltung alter Kunstdenkmäler derselben knüpfen lassen.

Einen bedeutenden Anfang der Sammlung bilden die bereits in zwei Bildersälen untergebrachten altdentschen Schnitzwerke und Tafelgemälde, welche unter dem hochseligen Bischof Joseph v. Ripp aus der großen Gallerie des Kirchenrates Durch in Rottweil angekauft und durch Vermächtnisse des hochseligen Bischofs Dr. Karl Joseph v. Hefele vermehrt wurden. Es wird zunächst unser Bestreben sein, diese Bilder genau zu untersuchen und untersuchen zu lassen und soweit möglich unter Bestimmung von Gegenstand, Herkunft, Alter, Meister oder Schule zu katalogisiren.

Wir rechnen auf baldige und reichliche Vermehrung dieser schon vorhandenen Schätze. Dabei sind unsere Gedanken und Wünsche namentlich dahin gerichtet, daß uns aus den Kirchen der Diözese jene Kunstgegenstände für das Museum überlassen werden möchten, welche außer Gebrauch gesetzt, für kirchliche oder liturgische Zwecke nicht mehr verwendbar oder verwendet sind. Alte Statuen, welche wegen theilweiser Zerstörung bei Seite gestellt auf den Kirchenbühnen oder in Kumpelkammern sich vorfinden, Paramente oder Paramentstücke, Kelche und andere heilige Gefäße, Reliquiare, Schmiedeisenkreuze, alte Glocken, Schnitzaltäre und Tafelgemälde, welche wegen Alters oder aus anderen Gründen in den Ruhestand versetzt wurden, sollten von den Pfarrämtern dem bischöflichen Museum überwiesen werden, damit sie hier anständig untergebracht und in sorgliche Pflege genommen, noch möglichst lange erhalten bleiben und der kunsthistorischen Forschung und dem Unterricht Dienste leisten können. Möge mit Grün-

bung des Museums dem großen Unfug endlich gründlich gesteuert sein, der lange genug gebaut hat, daß solche Alterthümer im Schmutz und Staub zu Grunde gehen oder zu Schlanderpreisen an wandernde Antiquare und Juden abgegeben und in alle Welt verstreut werden. Wir erwarten natürlich, daß für die Regel die hochwürdigen Pfarrämter solche Gegenstände unentgeltlich an das Museum ablassen und so bereitwillig die Zwecke desselben auch ihrerseits fördern. Die obgenannte Stiftung setzt uns aber auch in den Stand, armen Kirchen ausnahmsweise eine Entschädigung dafür zu bieten.

Sodann aber ist unser Augenmerk hauptsächlich auch gerichtet auf die zahlreichen Gemälde- und Skulpturensammlungen, welche sich in den Pfarrhäusern unserer Diözese finden. Wir hoffen zuversichtlich, daß das oben erwähnte Beispiel vielerorts Nachahmung finden werde. Wie traurig ist oft das Schicksal solcher Sammlungen, wenn deren Besitzer es veräumt haben, testamentarisch darüber zu verfügen! Wie jämmerlich werden oft kostbare Stücke, sauer erworben und sorgsam gehütet, nach dem Tod der Besitzer bei den Auktionen unter den Hammer gebracht, zu elendem Preis verkauft und nach allen Richtungen verschleppt! Möchte man doch so viel Klugheit und Pietät haben, zeitig dafür zu sorgen, daß Kunstwerken, an welchen Auge und Herz so lange hing, auch nach dem eigenen Hinscheiden ein guter Platz und eine gute Behandlung gesichert sei. Wir hoffen keine Fehlbilte zu thun, wenn wir die Herren Geistlichen, welche im Besitz größerer oder kleinerer Kunstsammlungen sind, recht herzlich ersuchen, in ihren testamentarischen Verfügungen auch unser neugegründetes Diözesanmuseum bedenken zu wollen.

Nicht todte Schätze sollen in den durch bischöfliche Gnade angewiesenen, gut gelegenen und günstig beleuchteten Räumen aufgestapelt werden und nicht eine Todtenkammer alter Kunst soll dieses Museum vorstellen. Wir erwarten einen reichen Zinsertrag aus diesen von der Vorzeit ererbten Schätzen; wir hoffen, daß von diesen Alterthümern, über welche Jahrhunderte weggegangen sind, ein frischer,

belebender Hauch ausgehen werde, der den Kunstsinne unseres Klerus aufs Neue weckt, uns den Geist der alten Kunst näher bringt und unser Kunstschaffen mit gesunden Ideen inspirirt. Wir hoffen, daß die akademische theologische Jugend, daß die den heiligen Weihen entgegengehenden Alumnus des Priesterseminars mit der Zeit werden hierher geführt werden können, um hier durch wirksamen Anschauungsunterricht sich mit dem alten Kunstleben und Kunstschaffen der Diözese bekannt zu machen. Wir hoffen, daß der Klerus der Diözese, welchen amtlich und außeramtlich der Weg immer wieder in die Bischofsstadt führt, gerne von der bischöflichen Liberalität Gebrauch machen und diese Räume durchwandern werde. Durch genaue Katalogisirung, durch Besprechung der vorhandenen Kunstgegenstände im Archiv werden wir bestrebt sein, den Besuch des Museums instruktiv und nutzbringend zu machen.

Alle auf das Museum bezüglichen Anfragen wollen zunächst an Professor Keppler in Tübingen gerichtet werden. Dem Museum zugebachte Objekte wären zuerst an die gleiche Adresse anzuzeigen und vor Einlieferung die Entscheidung abzuwarten, ob dieselben brauchbar und zulassungsfähig sind. Jedem eingesendeten Kunstgegenstand sollten Notizen über Herkunft, bisherigen Stand- oder Aufbewahrungsort zc. beigegeben werden. Im Archiv werden laufende Berichte über die Fortentwicklung des Diözesanmuseums gegeben werden.

Der Tabernakel zu Weilderstadt.

Von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an ist die Errichtung besonderer, vom Altarbau unabhängiger Sakramentshäuschen eine Seltenheit. Unter diesen Ausnahmen ragt der Weilderstädter Tabernakel, ein Werk des Stuttgarter Bildhauers Georg Müller (1611 bis 1624) *velut luna inter minora sidera* hervor. Derselbe will nicht wie sein Zeitgenosse und Kollege im Münster zu Ueberlingen durch ein hoch aufschießendes, durchsichtiges Gehäuse mit den reichen gothischen Tabernakelbauten wetteifern, ist vielmehr, wie dies aus unserer Beilage zu ersehen, nach Art der damaligen Altäre, nur schmaler und gestreckter, als mehrgeschossiger Säulen-

aufbau angelegt und mit einer Fülle plastischer Bildwerke, Reliefs sowohl als freier Figuren, ausgestattet. Unserer bescheidenen Abbildung liegt eine sehr gelungene photographische Aufnahme von J. Zimmermann in Freudenstadt zu Grunde, welcher namentlich der Umstand zu staten kam, daß der Chor der Kirche zu Weilderstadt von Glasgemälden (bis jetzt noch) frei ist. Das prächtige Kunstblatt, 80 cm hoch, ist um mäßiges Geld vom Photographen zu beziehen. Außer ein paar hingeworfenen Strichen in Dollingers „Reisefskizzen“, die aber nur die perspektivische Seitenansicht geben, existierte bis jetzt keine graphische Darstellung des Kunstwerks und außer den paar Sätzen, die ihm Klemm in seiner Schrift „Baumeister und Bildhauer“ S. 175 f. widmet, auch keine Beschreibung desselben. In der in Vaudris „Organ für christl. Kunst“, Jahrg. 1860, S. 148 ff. gegebenen Aufzählung der Renaissancearbeiten des 16. und 17. Jahrhunderts in Württemberg wird es nicht einmal erwähnt. Möglicherweise, daß man unsern Tabernakel bei dem damaligen Stand der Stilkunde in einen Topf warf mit dem Ungethüm von Jopfaltar, welches dem gerühmten Kunstverständniß der Weilderstädter zum Trotz noch immer ihren schönen Chor entstellt. Und doch ist er ungeachtet einiger Ueberschwenglichkeiten und Auswüchse eine nach Erfindung und Ausföhrung hochbedeutsame Leistung der Spärenaissance.

Ueber einem dreistufigen Unterfuß erheben sich zwei Wandpfeiler, die mit stilisirten Blumen, zwei polychromirten Wappen, Schildern und Medaillons geschmückt sind und an der Stelle der Kapitelle vorgelegte beflügelte Engelsköpfe tragen. Die Initialen auf diesen Medaillons DC und EH

B S

hat bis jetzt nicht einmal Klemm enträthelt. Auf dem Wappenschild unter den beiden vordern Engelsköpfen sieht man links eine heraldische Lilie, rechts einen Bock auf einem Felsberge. Die beiden Familienwappen gehen vielleicht den Stifter und den Bildhauer an? ¹⁾ Von diesen melden die zu

beiden Seiten in die Wand eingelassenen Schrifttafeln: In augustissimam mirabilium Domini memoriam, piam Majorum suorum recordationem, posteritatis vero

Mannes, rechts ist ein Schild mit 4 Feldern: zwei golden, zwei schwarz, mit je drei Thierköpfen mit rother, etwas vorgestreckter Zunge. Oben eine kleine schwarzrothe Bekrönung in geschwungener Form. Es ist dies wohl das Wappen des Stifters des Sakramentshauses. Wie heißt er? die Inschrift sagt es: Franciscus Marquardus a Glade. Wer ist Glade? Wir dachten an die Gladen, welche als reichbergische Dienstleute in Offenbach, Ob. Göttingen, schon 1446 vorkommen, oder an den Gladhof bei Hundersingen, wo einstens pfalzgräflichbenediktine Dienstleute saßen! Neuestens kam uns eine Pergament-Urkunde zu Gesicht, welche in Weilderstadt aufbewahrt wird und Herr Stadtpfarrer Fried uns vorzulegen die Freundlichkeit hatte. Hieraus ergibt sich unzweifelhaft, daß Franz Marquard von Glade, Bürgermeister zu Weilderstadt, welcher ca. 1633 gestorben ist, der Stifter des Sakramentshauses ist. Diese soweit uns bekannt noch nie veröffentlichte Urkunde lautet also: „Wir Bürgermeister und der Rath dieser des Heiligen Römischen Reichs Stadt Weyll Belhenne: Offendtlich und Thnen Rhundt aller Weniglichen mit Ditem Brieffe, daß uff heut dato in Rätlicher Versamlung Vor Uns Erschienen Und Vorgefanden seindt, die Ehrnhafte, und Achtbare Herr Hans Michael Brein, Derzeit Schultheiß, Herr Marten Säulen, Herr Enderiß Reble, Herr Joseph Hau, Und Herr Enderiß Eble der Junge, Alle des Raths, Michel Schimpff, Jonas Engelhardt, Und Magdalena Michael, Schimpffen Tochter, Die haben Uns, bei Ihren Raths Und Bürgerlichen Pflichten angezeigt, Wie das der Edel Und Bösste Franz Marquardt von Gladen, Bürgermeister, Und Appollonia Haukandt Scheinen, sein Eheliche Hausfrau, Seeligen Angedächtniß, Noch bei Zimblichen Lebzzeiten, Auch in Leibs Zustand und Krankheiten, biß zum Endt, Ihrer Underschiedlich Begehr, Auch selbige Ihnen Beygewohnt, und sie Beebe, Neeben Beschaffenheit Ihrer Haushaltung, mit Ihnen geredt, Wie Vollgt; Erslichen, Wann der Allmächtige Gott Ihne Gladen von Diser Weltt solttte abfordern; So soll sein Hausfrau, sein Gatten Uff dem Brül Nießen, Und Nach Ihrem Todt Soll er Der Pfarrkirchen, Und selben Pflag, für Eigenthümlich Vermacht sein Und Bleyben; Hergegen Solle sie Dem Augustiner Closter allhier die darauf stehende Zwanhundert guldin Capital queth Machen, und Vertretten; Habe Darbey gesagt, Wann sein Vermögen erstörchen mechte, Wollte Ehr mehr Stüffen, daß Noch Ein Caplon thönte Erhalten Werden, Zum Andern Sollt sein Bybliotheck In Zwen Orth Vermacht Werden, Die Theologi, und Gaisliche Büecher In Die Kirchen, Und Die Juristen Büecher In die Gemölbsstuben Verschafft und Weliffert Werden, Düttens Soll Ein Ehrfamer Rath, Die Verordnung Thuen, Daß Ein Schön Cyhin Gätter mit Flügel umb sein Epythavium Bey dem Hayli-

¹⁾ Wir erhalten über Wappen und Stifter von Herrn Stadtpfarrer Brinzinger in Oberndorf noch folgende Notizen: Das Wappen am Tabernakel selbst links ist ein Schild mit den drei Brustbildern eines bärtigen goldgekrönten

exemplum Franciscus Marquardus a Flade haec F. F. XXVII. Cal. Sep. (sic!) Anno MDCXI Görg Miler Stut. F. -- Auf den vorgenannten Wandpfeilern erhebt

gen Sacratio mege Von dem seinigen gemacht Werden, Vierttens Soll Ein Kölsch Sambt dem Paten Auch In die Kirchen gelüffert Werden, Zue Welchem Endt dann, Seyen auch Herrn Conradt Reuchten, Und Joseph Hanen, des Raths Und Lob Gottes Hauß Hirschaw Besteltem Keller Zue Executern gesetzt und gebetten, Und Noch In Behrender Krankhait den Anfang der Liferung gethon; Wie sie Dann Ihme gleich Ein Bäckerle, Etliche Knöpf, Und sein Pitschier, Wegen des Kölschs zugestellt, mit Disher Clausula, Wann Es sich Werde Befinden, In Ihrem Vermegen, Werden sie, Ein Ehrsammer Rath, Auch die Kirchen Pfleeger Beeden seelen zu Trost, Ein Jährliche Gedächtnuß In der Pfarrkirchen Wißsen an Zuestellen, Deßwegen Dann, Ein Ehrsammer Wohlweiser Rath, Und Benante Executores, Durch die Kirchen Pfleeger Vermittlet Und VerOrdnert, Daß alle Jahr Uff Beeder Absterben, denn Zween und Zweingigsten Neenden, Und Zwölfften Alten May, Dem Allmächtigen Gott zue Lob, Den seelen Aber zue Trost, Auß Danbbarlichem gemüeth Ein Ewiger Jahrtag, Abends mit Einer Vigil, Und Morgens mit Einem SeelAmbt solle gehalten Werden, Denn Herrn Gaislichen, Sambt Schuolmeister, anderthalben guldin Praesens, Und den Armen Sambt Meßner Ein Schöffel Dünthel, zue Brothbachen, Umb Gottes Willen gegeben, und außgethaltt Werden solle; Solches Alles hatt Ein Ehrsammer Rath, Auf Ihres Christlichen Eufferiges und Gott Wohlgefälliges Begehren Mit Wißsen Abzueschlagen; Inbedenken es Mera pia causa, sondern Alles In daß Werth Nichten laßen, Und Soll Streuff und Vößt Bei zeitlich Und Ewiger Straff und Ungnad gehalten Werden, deß Zue Wahrem Urkundt, Haben Wier Gemainer Statt Secret Junsigil: Doch Uns Und Gemainer Statt Ohne Schaden Hieran gehänkt So geschehen Und geben, Den Neun: und Zweingigsten Wüntter-Monat, Zum Dem Ein Thaukent, Sechs Hundert Fünff: Und Dreißigsten Jahrs.“ Außen an der Urkunde steht die Aufschrift: Junther Franz Marquardt, von Fladen und Appollonia Thaukent-scheinen, sein eheliche Hausfrauen stüftung in Peters Pfarrkirchen zu Weyl der Statt. Unter hängt in einer Holzkapsel eingeschlossen ein braungelbes Siegel, das Weiler Stadtwappen, darstellend einen Reichsadler mit der lateinischen Umschrift: Civitatis Wilae Sigillum. Im Jahrtagsverzeichnis der katholischen Stadtpfarrei Weilderstadt ist wirklich 1638 ein gestifteter Jahrtag für Marquardt Fladen und seine Ehefrau Appollonia aufgeführt. Also ist Franziskus Marquard von Flade, Bürgermeister zu Weil, der Stifter des Sakramentshauses in der Stadtpfarrkirche. In unserer Urkunde wird „ein schönes eisernes Gitter mit Flügeln um sein Epitaphium beim heiligen Sacratio“ angeordnet. Dieses Gitter stand beim Sakramentshaus bis zur letzten großen Restauration der Kirche, wo es entfernt wurde.

sich nun das stattliche Werk aus feinkörnigem weißem Sandstein als eine völlig organische Schöpfung aus einem Guß, so schmuck und scheinbar naturgemäß, daß man unter ihrem unmittelbaren Reiz die besonnene Kunst ihres Meisters zunächst vergißt: in drei fein gegen einander abgewogenen, schon durch ihre verschiedene Breite unterschiedenen Hauptabtheilungen baut es sich 11,30 m hoch auf bis zur Gewölbehöhe des gothischen Chors, den es übrigens, obwohl Fremdling in diesen Räumen, nicht schädigt, weil es nur schwach aus der Seitenwand heraustritt. Auf diese Fremdlingsschaft mag sich auch die unbewiesene Aufgabe stützen, unser Tabernakel sei ursprünglich für Stuttgart bestimmt, ja einmal in der dortigen Stiftskirche aufgestellt gewesen (die bekanntlich noch manches Renaissance-werk birgt), nach dem Glaubenswechsel aber abgebrochen und nach Weilderstadt versetzt worden. Letzteres wird schon durch die haarscharfe, nicht im mindesten beschädigte Fügung der einzelnen Theile widerlegt.

Auf der obersten Stufe, selbst eine Trep-penstufe, aber pietätsvoll geschont, sehen wir die ehrwürdige Gestalt des Elias unter dem Wachholderbaume hingestreckt. Der Engel steht neben ihm und berührt sein Haupt, um ihn vom Schlafe zu erwecken; das Brod der Stärkung und der Trank der Labe steht bereit, den Verschlumtenden zu erquickten. Auf dem Gefäße lesen wir vide III. Reg. XIX. Das üppige Laub-werk des Baumes füllt den Zwischenraum zwischen den das Ganze tragenden Wand-pfeilern harmonisch aus. Das Sturzge-bälke, welches von den zwei besügelten Engelsköpfen gestützt wird, läßt in der Richtung der unteren Traglieder zwei überreich in Flacharbeit verzierte Pilaster aufsteigen, welche die Seiten des eigentlichen Tabernakels bilden und läuft feilich in zwei Konsolen (ebenfalls Engelsköpfe) aus, auf denen zwei kraftvolle Statuen in Michel-angelos Manier: Moses und Paulus als Wächter des Heiligthums stehen. In engste Beziehung zum allerhl. Sakrament setzt sie der Schild in ihrer Hand, der bei dem einen die Worte zeigt: Nec est alia natio . . . sicut Deus obsecrat . . . nostris, Deut. IV. und bei dem andern: I. Cor. X, XVI, Panis, quem frangimus, non est particip . . . ? Die Tabernakeltür aus

vergoldetem Gitterwerk mit der Umschrift *Ecce panis angelorum* schließt im Rundbogen ab, an den sich in den Zwickeln zwei anbetende Engelsknaben anschmiegen.

(Fortsetzung folgt.)

Die Kirchenrestauration in Glatt (Hohenzollern.)

(Schluß.)

Von Pfarrer Raible in Glatt.

Die Kirchenstühle bekamen neue mit Korbholz getränkte Lager; auf diese kam ein größtentheils neuer Dielenboden. — Außerhalb wurde, um alles Zufließen von Grundwasser vom Kirchendach aus zu verhindern, diesem ein neues, wasserdichtes Bett bereitet, im Bereich der Kirche mit den alten, in Zementmörtel verlegten Bodenplatten. Endlich wurde noch gegen Ueberfluthungen von Seiten des Baches, dieses tödtlichen Feindes, der Kirchhof von den drei bedrohten Seiten mit einer festen, 1 m hohen Schutzmauer aus Tuffsteinen umschlossen, welche auch zugleich den Kirchhof ruhiger und reinlicher macht und 800 Mark kostete. So war das Mögliche zur Trocknung der Kirche geschehen und man konnte nun ruhig zur weiteren Aus schmückung schreiten. Dies geschah im Jahre 1892. Zuerst mußten die alten häßlichen Fenster mit gewöhnlichen Holzrahmen und Scheiben weichen und kunstgerechten Kirchenfenstern Platz machen. Der Auftrag wurde auf Empfehlung sachverständiger Rathgeber hin dem Herrn Glasmaler Franz Emil Gnant in München (Zenettistrafße 12a) ertheilt und von ihm bestens ausgeführt. Es kamen in den Chor rechts und links vom Hochaltar zwei prachtvolle Figurenfenster, auf die Epistelseite Maria Verkündigung, unten das Wappen Leo's XIII. nebst der Inschrift: *Leone XIII. Pont. Max. Fr. E. Gnant fec. Monachii anno 1892*; auf die Evangelienseite die Anbetung des Christkinds durch die hl. drei Könige, unten das Wappen Sr. K. Hoh. des Fürsten von Hohenzollern als Stifters dieses Fensters und die Widmungsschrift: *Leopoldus Princeps de Hohenzollern donator 1892*. Ersteres Fenster war auf 900 Mark berechnet; letzteres kam höher. In die süd-

liche Langseite des Chores kamen zwei Teppich-Fenster mit je einem größeren Medaillon in der Mitte, *Ecce homo* und Herz Jesu, und kleineren Medaillons oben und unten mit sinnbildlichen Darstellungen der Passion und Eucharistie. Sämmtliche Figurenthelle sind in Antikglas ausgeführt, die Grisaille-Scheiben aber in Kathedralglas. Die zwei im Chore vorhanden gewesenen, vor fünfzehn Jahren gemalten Fenster, St. Joseph und St. Gallus, den Kirchenpatron darstellend, unbegreiflicherweise mit einer Renaissance-Architektur versehen, wurden in das Langhaus versetzt, wo sie nun die Nebenaltäre vor der Sonne schützen. Die übrigen Fenster des Schiffes wurden mit Buntscheiben hergestellt mit breiten farbigen Bordüren, per Quadratmeter zu 32 Mark. An allen Fenstern wölbt sich oben die Umfassungsbordüre — anstatt des fehlenden steinernen Maßwerks — im gothischen Kleeblattbogen. Zu sämmtlichen Figurenthellen wurden sowohl die Skizzen als die Cartons vom Kirchenvorstand einverlangt und vom Glasmaler zur Prüfung vorher eingereicht. Seine Gesamtrechnung betrug 3330 Mark.

Jetzt erst konnte die malerische Aus schmückung erfolgen. Da wir hierin, wie auch bei den Fenstern, nichts Mittelmäßiges, sondern wirklich Tüchtiges und Dauerhaftes haben wollten, waren wir sowohl hinsichtlich des zu berufenden Malers als des zu wählenden Malverfahrens bedächtig auf die Suche gegangen, hatten uns Verschiedenes auf Reisen angesehen, auch brieflich Manches von Sachverständigen erfragt. Die Schöpfungen des Herrn Historienmalers Ferdinand Kaltenbacher aus München (Theresienhöhe 18) in der Kirche zu St. Christina bei Ravensburg befriedigten uns in hohem Grad und wir setzten uns in Verbindung mit ihm. Es wurde ihm der Auftrag ertheilt, den er auch gewissenhaft und zu unserer vollsten Zufriedenheit ausgeführt hat. In den Chor an die nördliche Seitenwand in zwei Bogenfelder malte er mit Kaltfarben auf frischem Kaltverputz zwei Rundbilder, Medaillons, Jesu Opferung im Tempel und das letzte Abendmahl, eigene Compositionen, ersteres mit Jüdischen Reminiscenzen, beide fein studirt, zwei echte und rechte Muster kirchlicher Wandmalerei. Ueber

den Chorbogen, dem Schiff zu, malte er neben den seit alters dort hängenden Kreuzifixus zwei recht erbauliche anbetende Engel. Im Langhaus schuf Kaltenbacher unter Mithilfe des Malers Joh. Bapt. Hengartner aus Konstanz am Plafond ein großes Rundgemälde, die Verherrlichung des Lammes Gottes im Himmel nach der Offenbarung des Apostels Johannes. In der Mitte erblickt man lieblich gemalt auf rothem Grund das Lamm Gottes mit der Siegesfahne, leuchtend in goldenen Strahlen und Flammenblitzen, stehend auf dem geheimnißvollen Buch mit sieben Siegeln, überstrahlt von den sieben Sternen und den sieben Lampen, umgeben von den geheimnißvollen vier lebendigen Wesen — Engel, Löwe, Ochs, Adler —, umschlossen weiterhin von Kreisen und Rimben, aus deren einem vier Meluja in Gold geschrieben erglänzen. Um diese Herrlichkeit des Lammes reiht sich weiterhinaus auf hellgelbem Grunde der Himmel der Heiligen und Seligen, vertreten durch vier Chöre, drei Patriarchen: Noe, Abraham, David; drei Propheten: Moses, Isaias, Johannes der Täufer; drei Apostel: Petrus, Paulus, Johannes; drei Jungfrauen: Agnes, Barbara, Theresia. Die vier Chöre sind durch je zwei Palmen, die einzelnen Figuren durch je eine Palme von einander getrennt, nach Ezech. 41, 18. Um das ganze Rundgemälde liest man den Text Offenb. 5, 13: „Dem, der auf dem Throne sitzt, und dem Lamm sei Lob und Ehre und Preis und Macht in alle Ewigkeit!“ — Während die zwei Medaillons im Chor in der haltbarsten Technik und in strenger Stilisirung gemalt sind, hat der Maler dieses Deckenbild in weichen Formen und in Delwachsmalerei ausgeführt, da man die Kosten einer neuen Decke scheute, und nachdem uns der Chef der Neuroner Malerschule versichert, daß diese Technik an der Decke allenfalls zulässig sei, nicht aber an den Wänden. Die Dekorationsmalerei besorgte Maler Fidelis Nachbauer mit Schönen aus Podnegg in Kaltfarben und in fleißigster und gewissenhaftester Weise. Im Ganzen wurde eine gute Farbenharmonie angestrebt und im Schiff ein röthlicher, im Chor ein gelblicher Grund gewählt. Es wurden verhältnißmäßig wenige Farben genommen,

im Chor volle, ungebrochene, im Schiff gebrochene, neutrale. Besonders reich wurden die Fensternischen und der Chorbogen gehalten, wo das Gold nicht gespart wurde. Am Chorbogen schlingt sich ein üppiger Rosenstock hinauf mit weißen, rothen und gelben Rosen: ein Sinnbild der in unserer Pfarrgemeinde seit mehr denn 200 Jahren blühenden Rosenkranzbruderschaft. Auch in den Fenstern ist das Rosenmotiv reichlich und schön verwendet. Die Schiffswände, welche über dem kräftig rothbraunen Khlolith die reiche Decke tragen sollen, bekamen eine leichte Quadrirung aus braunen Fugen, gedoppelten Lager- und einfachen Stoßfugen, nach Audsley's Musterbuch, dem verschiedene Motive entlehnt wurden. — Als Belohnung erhielt der Maler die vertragsmäßig festgesetzte Summe von 3000 Mark. Zuletzt wurden noch Orgel, Empore, Kirchenstühle u. frisch angestrichen und die Epitaphien und das Sakramentshäuschen frisch gefast. Letzteres ist ein besonders altherwürdiger Schmuck unserer Kirche. Laut Aufschrift ist es anno 1550 von Reinhard von Reunert gestiftet und in guter Renaissance ausgeführt, auch mit den Ordens-Insignien des Stifters geziert. Es dient nunmehr als Behältniß für die hl. Oele. (Das „Archiv“ wird vielleicht bald eine Abbildung davon bringen.) — Der Spätherbst 1892 brachte noch zwei neue Weichstühle und auf Weihnachten kam das Chorgestühl. In seiner stattlichen Länge von 3,85 m, einer Höhe von 2,20, in spätgothischen Formen und in Eichenholz erstellt, gereicht es durch seine Zierlichkeit dem Chor zu hohem Schmucke. Die Rückwände sind in je zwölf ungleiche Felder eingetheilt, deren obere die in Lindenholz geschnitzten Reliefs der zwölf Apostel in Brustbild enthalten, je sechs auf einer Seite, während die unteren größeren Felder in hübscher gothischer Schrift die zwölf Artikel des apostolischen Glaubensbekenntnisses aufweisen, eine im Mittelalter sehr beliebte Anordnung. Ueber jedem Apostel wölbt sich ein gedrückter, spätgothischer Bogen, der die zinnenbewehrte Oberkante durchbricht und hoch darüber in eine Kreuzblume ausläuft; zwischen diesen stehen niedrigere Fialen. Die vier Seitenbecken der Rückwände endigen oben in Consolen, die vier Engel

mit Spruchbändern tragen, wodurch der Chor an Feierlichkeit recht gewinnt. Das Chorgestühl ist ein Werk des Altarbildhauers Peter Paul Haufsch in Horb, der es um den bescheidenen Preis von 1800 Mark lieferte. — Auf Ostern 1893 kamen noch neue Kreuzweg-Stationenbilder, nach Prof. Klein auf Leinwand in gesandtem Goldgrund fein gemalt und reell ausgeführt von den Kunstmalern Leßig und Ranzinger in München (Schillerstr. 27) um den Preis von ca. 670 Mark einschließlich der Rahmen in Eichenholz. Diese Bilder schmückten die Wände des Schiffes. — Zu guter Letzt bekam diesen Sommer die Kirche auch noch von außen durch unseren Gypfermeister Zirn um 400 Mark einen frischen Verputz in hellgelblichem Tone, mit rother Fassung der Fenster, Wasserschlüge, Gesimse u. s. w. und braunrother Färbung des Sockels. So steht nun das Gotteshaus auch von außen sauber und würdig da in Mitte des Ortes.

4. Erfolg.

Dieser ist hinsichtlich der Trockenlegung der Kirche jetzt schon ein vollkommener, alle Erwartung übersteigender, und er nimmt sichtlich immer noch zu. Nicht nur zeigt sich nirgends mehr eine Spur von Feuchtigkeit oder Salpeter, weder am Boden noch an den Wänden, sondern es ist auch eine ganz andere Luft und ein ganz anderer Geschmack, wie die Leute sich ausdrücken, in der Kirche, in der es sich nun trocken, warm, leicht und angenehm lebt und betet, auch zur feuchten und kalten Jahreszeit, eine wahre Freude gegen früher! — Das Khlolith war in den ersten zwei Wintern noch in einer Art Gährung, indem die Platten ein weißes Pulver — Chlormagnesiumsalz — ausschwihten und die erste schöne rothe Färbung einbüßten. Sie wurden nun nochmals mit Glaspapier abgeschliffen, mit warmem Leinöl getränkt und dann mit Bernsteinlack gestrichen und haben so ihre ursprüngliche schöne rothe Marmorfarbe wieder bekommen. Der letzte kalte Winter hat nur an einigen wenigen nochmals Flecken erzeugt, die meisten haben sich nicht mehr gerührt und sind unverändert schön geblieben, und schließlich werden es alle bleiben. Wir sind somit recht

wohl zufrieden mit diesem neuen Baumaterial, um so mehr, da die Platten sich anfühlen wie Holz und die Wände warm machen.

Hinsichtlich der Kunstleistungen möge nur hingewiesen sein auf die gute Farbharmone im Innern und Aeußern der Kirche, bei der die zwei Grundtöne roth und gelb überall durchbringen und warm, ruhig und wohlthuend wirken. Im Uebrigen möge zur Kritik der Herr Redakteur des „Archiv“ selber das Wort ergreifen, unter dessen Oberleitung das Werk angefangen und durchgeführt wurde, der schließlich auch wieder zur Prüfung und Beurtheilung des Geleisteten hierher zu kommen die Güte gehabt und sein Urtheil in nachfolgendem Gutachten zusammengefaßt hat: „Der Unterzeichnete nahm heute Einsicht von der im Lauf der letzten Jahre von Grund aus restaurirten Pfarrkirche von Glatt in Hohenzollern. Der Erfund ist folgender. Durch Anwendung der richtigen Gegenmittel ist es gelungen, die früher ganz durchfeuchtete Kirche vollständig trocken zu legen. Bewährt hat sich namentlich die Cementirung des Bodens im Innern, die Legung eines Trottoirs außen rings um die Kirche, die Umschließung des Kirchenplatzes mit einer festen Mauer gegen Einbringen des vorbeistießenden Baches, die Auskleidung der unteren Chormwände mit Mettlacher Plättchen und der unteren Wände des Langhauses mit Khlolithplatten. Die malerische Ausstattung des Innern kann sowohl bezüglich des figürlichen wie des dekorativen Theils als sehr wohl gelungen, geschmackvoll und ächt kirchlich bezeichnet werden. Namentlich wirkt gut das große Rundgemälde auf dem Plafond des Schiffes. Die nicht ganz entsprechenden zwei Glasgemälde des Chores wurden ins Schiff veretzt, wo sie weniger stören. Im Chor kamen an ihre Stelle zwei neue Glasgemälde im gothischen Stil, sehr feine und delikate Arbeiten, ganz im Geist und in der Technik der Alten gehalten, musterhaft ausgeführt. Die Chorstühle mit den Reliefs der Apostel sind tüchtige Werke, die zum Schmuck des Chores beitragen. Die Gesamtwirkung der ganzen Kirche ist nun eine durchaus wohlthuende und harmonische. In einigem Contrast zum Uebrigen stehen nur noch die arm-

seligen Nebenaltäre und eine sehr plumpe, stillose Kanzel. Sollte es gelingen, auch diese Inventarstücke noch durch entsprechende zu ersetzen, so könnte die Pfarrkirche von Glatt als ein rühmenswerthes Beispiel einer in allen Theilen gelungenen, umsichtig geleiteten Kirchenrestauration angeführt werden. Glatt, 25. Juni 1893. Professor Dr. Kappeler.

So erfreuen wir uns nunmehr mit Dank gegen Gott einer trockenen, würdevollen Kirche. Möge auch das noch Fehlende bald kommen! Eine neue gothische Kanzel ist bereits dem Atelier Marmon in Sigmaringen für 850 Mark in Auftrag gegeben, und auch die Nebenaltäre werden wohl nicht allzulang auf sich warten lassen. Das walle Gott!

Neue religiöse Kunstwerke.

Von dem auch in unserem Lande wohlbekannten Historienmaler Ferd. Kattenbacher in München ist eine Composition im großen Stil jüngst durch die rühmlichst bekannte Firma: Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft, vormals Bruckmann in München, in vorzüglichem Lichtdruck vervielfältigt worden. Das Kunstblatt mißt 94 zu 69 cm; Bildgröße 59 zu 44 cm. Die Unterschrift lautet: Von Golgatha. Ein Zug von sechs Gestalten bewegt sich vom steinigen, kaktusbewachsenen Hügel herab nach der Stadt Jerusalem. Bereits hat das Abenddunkel das Firmament verfinstert und die Mauern Jerusalems in tiefe Schatten gehüllt; nur ein Wölkchen zu Häupten der Gestalten hat noch einen leichten Anflug von Licht. Das trübe Dunkel stimmt zu der Seelenstimmung der Hauptpersonen. Da sehen wir vor Allem die heilige Gottesmutter, welche Dornenkrone und Nägel an ihre Brust drückt, die einzigen Erbstücke, welche sie vom Grab ihres Sohnes mitgenommen, theure Erinnerungen an ihn, zugleich schreckliche Folterwerkzeuge, welche ihrem Herzen das Blut entpressen; ihr Schmerz ist abgrundtief, aber mit heroischer Kraft ins Innere verschlossen, nur in leisem Weinen hervorquellend. Johannes führt sie, und so zerrissen auch sein Herz ist, das Mitleid mit der Mutter und das Bewußtsein, nach des Herrn Testament für sie als Sohn sorgen zu müssen, verleiht ihm volle Selbstbeherrschung; laß uns herabgehen nach Jerusalem, spricht er zu ihr, und würdige dich, folgend der Weisung des Herrn, mein Heim als das deinige anzusehen. Magdalena, welche ihnen folgt, hat sich noch nicht loszureißen vermocht vom Kreuzes- und Grabeshügel; ihr Antlitz wendet sich rückwärts und ihren verweinten Augen folgen auch die ihrer bejahrten Begleiterin, von welcher man nur das halbe Gesicht sieht. Den Zug beschließen Joseph von Arimathäa und

Nikodemus, die in tiefem, jinnendem Ernst einhererschreiten. Die Gesamtstimmung ist harmonisch und ergreifend, das große Thema mit Ernst und religiösem Gefühl durchgeführt. Der Preis des Kunstblattes ist 15 M.

In dem schon mehrmals im Archiv rühmend erwähnten Kunstverlag von J. Schmidt in Florenz (Via Tornabuoni 1) sind zwei weitere Engel Fiesole's in Knöfler'schen Farbenholzschnitten edirt worden, in Format und Preis den sechs früher erschienenen, im Archiv 1893 S. 28 ff. beschriebenen gleich. Der eine hat lichtblaues Gewand, rothe Stola und hält die Arme über der Brust gekreuzt, das Antlitz zeigt weiche, kindliche Züge; der andere hat ebenfalls hellblaues Unterleid, darüber grünen, rosa gefütterten Mantel und spielt auf einer kleinen Pandorgel; sein Angesicht mit den lichten, wallenden Haaren ist vielleicht das schönste von allen; es verbindet Lieblichkeit und Fröhlichkeit mit einem überaus geistvollen und sinnigen Ausdruck. — Im gleichen Verlag und von den gleichen Meistern sind noch folgende kleinere Reproduktionen von Bildern Fiesole's erschienen: zwei Kundbilder von 9 cm Durchmesser (Preis 1 M.): die Brustfigur der Madonna und des St. Georg aus dem Gerichtsbild, auf blauem, sternbesätem Grund, ferner das Emausbild in der Thürkinnette des Refektoriums von St. Marko (8:14 cm, Preis 1,20 M.) und St. Petrus Martyr, ebenfalls aus einer Kinnette (8:14 cm, Preis 1,20 M.). Alle diese größeren und kleineren Kunstwerke sind in jeder Hinsicht vollendet und von prächtigster Farbenwirkung.

In Düsseldorf waren während des Monats Dezember zahlreiche Werke des Meisters religiöser Malerei, Karl Müller, Professors und Direktors der dortigen Kunstakademie, ausgestellt, welcher seinem 1890 gestorbenen, ebenfalls um die kirchliche Malerei verdienten Bruder Andreas am 5. August 1893 im Tode nachfolgte. Manche seiner hinterlassenen Werke sind noch verkäuflich. Bei Ahmann, Düsseldorf, erschien ein hübsch ausgestatteter Katalog derselben, der namentlich eine sehr schöne Wiedergabe des letzten Cartons des Meisters: Das Dogma von der Kirche, einer sehr gedankentiefen Composition, schmückt. Die Einleitung bildet eine kurze Lebensgeschichte desselben.

Annoncen.

Ein Abendmahlbild,

älteres Gemälde, Größe ca. 1,50 × 1,00 m,
wird zu kaufen gesucht.

Vermittlung durch die Expedition des „Archiv f. christl. Kunst“.

Mit einer Kunstbeilage:
Sakramentshaus zu Weilderstadt.

Stuttgart. Buchdruckerei der Alt.-Ges. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Fracs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 2.

1894.

Der Tabernakel zu Weilderstadt.

Von Stadtpfarrer Keppler in Freudenstadt.
(Schluß.)

In Folge eines bebauerlichen Mißverständnisses brachte die Beilage von Nr. 1 nicht die Abbildung des Sakramentshauses zu Weilderstadt, sondern die des Wandtabernakels zu Glatz, welcher am Schlusse unseres Artikels besprochen wird. Wir bitten das zu entschuldigen und geben nunmehr auf der dieser Nummer angeschlossenen Beilage die Ansicht des großen Weilderstädter Tabernakels.

Es folgt die mit ausgefuchter Kunst angelegte und mit größtem und edelstem Reichthum ausgestattete Mittelpartie, das große Prachtstück des Ganzen. Noch ein gut Theil weiter als die Platte, auf welcher der Tabernakel steht, greift das prächtig und kräftig gegliederte Gebälk über demselben beiderseits über die Unterstüßungsglieder hinaus und trägt auf zwei Verküpfungen die mit Engelsköpfen und Fruchtbündeln geschmückten Postamente, welche in einen herabhängenden Zapfen von bewegter Profilierung und üppiger Dekoration auslaufen. Je ein zweiter dergleichen Abhängling schieb hinter den vordern entwächst den Endpunkten des Gebälks, was einen Ueberfluß an Triebkraft verräth. Auf den vorgenannten Postamenten erheben sich nun die zunächst durch einen Kranz von Verzierungen (Trophäen) abgestuften, dann aufs zarteste mit Frucht- und Quastenbehangen verzierten Säulen, deren wunderfeine korinthischen Kapitelle zunächst einen lachengeschmückten Aufsatz und über diesem jederseits den Kropf des weit ausladenden Gesimses tragen. Durch die Säulenpostamente wird die Höhe eines wagrecht durchlaufenden Feldes bestimmt, das eine von geschwungenen Linien umrahmte, von zwei reizenden Genien getragene Tafel einschließt mit der Inschrift: Ps. XXII, Parasti in

conspectu meo mensam adversus eos qui tribulant me. Dieses Feld wächst jederseits in eine Konsole aus, welche je eine freistehende Engelsfigur in bewegtester Haltung einnimmt. Hier erreicht das mittlere Geschoß und damit der ganze Aufbau seine größte Breite von 3,62 m (bei 3,29 m Höhe, vom Gebälk über dem Tabernakel bis zum Hauptgesims an gerechnet). Das Viereck zwischen den Säulenschäften ist größtentheils ausgefüllt durch die perspektivisch vertiefte Rundbogennische, den Abendmahlsaal darstellend. Sie ist von den Bildnissen der vier Evangelisten mit ihren Büchern und Symbolen so umgeben, daß Lukas und Johannes als freie Statuen sie flankiren, Matthäus und Markus als Reliefbilder in den Zwickeln sitzen. (Matthäus hat, wie es ja Regel ist, außer dem geöffneten Buch kein Abzeichen.) In der Abendmahlsdarstellung selbst kommt bei der Kleinheit ihrer Figuren, der Vielheit der Gestalten, der Vertiefung des Untergrundes die Meisterschaft unseres Künstlers im Hochrelief glänzend zur Geltung. Unter einem Baldachin, dessen Tuch in reichen Falten an der Rückwand herabwallt, steht der Herr in feierlichster Haltung. Rechts von ihm schmiegt sich Johannes an seine Brust; links verleiht Petrus mit gekreuzten Armen seiner erhöhten Stimmung Ausdruck. Ihnen gegenüber, lehrt Judas, an dem umgehängten Beutel kenntlich, dem Beschauer den Rücken zu, während der Böse unter seinem Sitz hervortauchend sich in die Falten seines Gewandes einkrallt. Etwa außer einem, der gerade Wein in einen Kelch gießt, sind alle Apostel theils im, theils unmittelbar nach dem Genuß des Himmelmahls aufgefaßt. Das Rauschende, ekstatische Bewegte in den Gestalten ist daher dieser Scene wohl entsprechend, der die Worte des Dichters als Unterschrift dienen könnten:

„Welch süßes Glück, Dein Bild sich ein-
zuprägen,

Die Worte Deines Mundes aufzufassen!
O selig, die an Deinem Mahle saßen,
O selig, die an Deiner Brust gelegen!“

Ein schöner antiker Kopf stützt als Kon-
sole die Hängplatte in der Mitte und sen-
det einen zierlichen Abhängling bis in den
Bogen der Abendmahlsnische herein, das
Untere mit dem Oberen schön vermittelnd.
In dem schmalen Streifen zwischen den
Säulenaufsätzen liest man: Qui manducat
hunc panem, vivet in aeternum.

Sind unten die Standbilder von Moses
und Paulus so angebracht, daß sie vom
schmalen Unterstück zum breiten Mittelstück
überleiten helfen, so bahnen umgekehrt die
auf den Kröpfen des Hauptgesimses (in der
Verlängerung der Säulen) stehenden freien
Engelsfiguren mit Lanze und Reiter die
jezt nothwendig werdende Verjüngung an.
Sie flankiren den von Hermen getragenen
schmäleren Obertheil, der in ziemlich quadrati-
schem Feld das glanzvolle Hochrelief des
Mannaregens enthält: eine Gruppe von
Männern und Frauen, eine mit ihrem
Kleinen im Arm, welche in den wechselndsten
Stellungen den aus der Wolke strömenden
Segen auffammeln, während im Hinter-
grund die Zelte der Wüste auftauchen. In
der Mitte der Sammelnden erkennt man
Moses und Aaron, majestätisch aufgerichtet.
Letzterer betet gerade die in der Wolke er-
scheinene Herrlichkeit des Herrn an (vgl.
2. Mos. 16, 9 ff.). Das Bild wird von
der Inschrift überragt: Jo. VI, Patres
vestri manducaverunt Manna et mortui
sunt. — Zwei Voluten über dem Kranz-
gesims mit sitzenden Figuren (Engeln, die
wieder Leidenswerkzeuge tragen) dienen als
krönender Aufsatz des Ganzen. Zuoberst
sehen wir auf einem Postamente, das auf
zwei(ausnahmsweise)naturalistischen Köpfen
ruht, das Standbild des segnenden, die Sie-
gesfahne haltenden Christus. Die Mitte
des Giebelfeldes nimmt ein Relief: die drei
Wanderer auf dem Wege nach Emaus ein;
es ist nur zu Faden geschlagen, setzt sich
ziemlich anorganisch auf einen Engelskopf
auf und zeigt, außer einem Spruchband
darüber, soviel wie gar keine Umrahmung;
letzteres besagt: Cognoverunt eum in
fractione panis. Das übrige Ausfüllsel
zwischen den Voluten ist vollends kraus,

während diese selbst in schönem Schwung
das Schlußstück einleiten und mittels der
darauf sitzenden Engel zum Höhepunkt des
Ganzen, zur imposanten Gestalt des Sie-
gers über Tod und Hölle emporführen.
Als praktischer Kopf scheint sich der Meister
in diesen obersten Regionen nur um die
ins Auge fallenden Umrisse gekümmert, das
Kleine aber, als von unten doch nicht wahr-
nehmbar, absichtlich unvollendet gelassen zu
haben.

Aber hier in der Unvollendung trium-
phirt gerade sein Gedanke. Aus der Tiefe
ausgehend, erreicht er hier seinen Höhe-
punkt. Unten der in der Wüste verschmach-
tende Elias: oben der Sieger über Elend
und Tod; unten die menschliche Unfähig-
keit, auf dem Weg zum Himmel nur einen
Schritt weiter zu kommen: oben die voll-
endete Befeligung des Menschen, die auch
sein leibliches Leben in die Klarheit auf-
nimmt. Ein Mittel aber, zu dieser Höhe
zu gelangen, zu der uns der Retter den
Weg geebnet, ein Unterpfand, daß wir dort-
hin gelangen werden, haben wir an dem
Himmelsbrode: nicht an dem, welches die
Väter in der Wüste gegessen, die gestorben
sind; nicht an dem, welches der Engel dem
Propheten reicht und welches ihn befähigte,
sein irdisches Ziel, den Berg Horeb, zu
gewinnen, sondern an jenem, welches „die
Mittheilung des Leibes des Herrn“ und
der Herr selbst ist. — Hier im Tabernakel
hat er seinen Thron. Engel umgeben ihn
beständig und beten ihn voll Entzücken an;
die Leidenswerkzeuge aber tragen sie, weil
er uns im allerh. Sakrament das Ge-
dächtniß seines Leidens hinterlassen hat.
„So oft ihr,“ sagt der Apostel, „dieses
Brod esset und diesen Kelch trinket, sollet
ihr den Tod des Herrn verkünden, bis er
kommt.“ Genießen wir es und wir werden
fühlen, daß sich unsere Schwachheit in
Stärke verwandelt und die Feinde unseres
Heils werden nutzlos gegen uns kämpfen
und wenn wir in der traurigen Wüste
dieses sterblichen Lebens Jesus Christus
nachgefolgt sind, so wird an uns die Ver-
heißung in Erfüllung gehen: „Ich bin das
lebendige Brod, das vom Himmel herab-
gekommen ist; wer von diesem Brode ißt,
wird ewig leben.“ — Eine steinerne Pre-
digt, die je nach dem Bildungsgrad oder
vielmehr nach der Empfänglichkeit des Be-

schauers auf ihn Eindruck macht und ihn zu immer tieferem Eindringen anregt! Zu einer solchen reißt sich hier in der That Alt- und Neutestamentliches, durch die treffendsten Inschriften verbunden, an einander: gerade wie sich die reichgeschmückten Pfeiler und Säulen, von den ruhig durchgehenden wagrechten Linien kräftig zusammengehalten, zum wohlgegliederten Bau vereinigen, der dieser Familie künstlerischer und religiöser Ideen Unterkommen gewährt.

Zu diesem lebensvollen Zusammenwachsen trägt das vielgestaltige, die stärkeren Glieder umrankende Zierwerk ein Bedeutendes bei. Der reichen Formensprache der entwickelten Renaissance entnimmt es seine Motive: ideal Vegetabilisches durch alle Stufen vom beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung; daneben Blech- und Pappornament, wenigstens in einzelnen Ansätzen, mit Trophäen und verschiedenartigen Bändern. Neben und zwischen das leichte Phantasiornament tritt ein stärkeres plastisches in Gestalt von Fruchtschnüren, Frühen, Thierköpfen, nebst nackten Engelsknaben und Herminen in höherem Relief und allerhand Köpfen in Freiskulptur. An der Art, wie der Meister diese Motive seiner Zeit selbständig durchbildet und mit Geschmack komponirt, läßt sich sogleich der bedeutende Künstler erkennen, wenn sich auch schon hier und da die Freude am Ungewöhnlichen, am lebhaft Bewegten, die Ruhe und Gesetz verschmährt, geltend macht. Schon ganz barok ist die (übrigens nur wenig unter-schnittene) pflanzliche Ueberwucherung der beiden Tabernakelpilaster mit je einem Engelskopf in der Mitte, der einen Blumentopf trägt, aus dem eine Sonnenblume aufsteigt. Die farbige Fassung dieser Ornamentik, von der noch ein mattröther Ton übrig, ist hingegen nicht barok. Die beste Renaissance pflegte, wie auch die alte Kunst, der natürlich kräftigen Plastik durchweg die Farbe (namentlich in gebrochenen Tönen) hinzuzufügen, um das Material vollends zum Diener des idealen Zweckes zu machen. Volle Farben sogar sehen wir am vorliegenden Kunstwerk und zwar mit bestem Erfolg, abgesehen von den in schwarz, roth und gold gefaßten Familienwappen, an dem historischen Wachholderbaum angewandt, dessen

Laub noch heute im saftigsten Grün erglänzt, woraus die Beeren schwarz hervorlugen. — Das Teufelchen unter dem Sitze des Judas hebt sich von dem sonst glänzend weißen Sandsteinbildwerk mohrenhaft ab. — Neben der etwas wilben Blumistik, von der wir gesprochen, finden wir dann wieder die elegantesten Bildungen der Renaissance: so die vielen Köpfe, meist von klassischer Schönheit, die in wirksamster Weise theils die Gesimse stützen, theils frei schwebende Konsolen bilden; so vor allem die zarten Fruchtschnüre und Quastenbehänge an den Säulensäulen, die von feinfühligster Hand gebunden und angeordnet erscheinen. Dank der weisen künstlerischen Absicht und Berechnung, die überall hervorsieht, ist der Gesamteindruck trotz der sorgfältigsten Ausführung im Detail kein naturalistischer, sondern ein stilistischer. An einigen Stücken tritt diese Art besonders zu Tage, z. B. an der Wolke, die Blitze zuckt und Manna regnet; mehr noch an dem Wachholderbaum, der keineswegs — wie wäre das in Stein denkbar! — die Natur ängstlich nachbildet, vielmehr wie nach einem Schema behandelt aussieht, aber nach einem Schema, das vorzüglich geeignet ist, den von dem Künstler beabsichtigten Eindruck auf den Beschauer zu machen. „Hier enthüllt sich uns (so urtheilt einmal ein Kenner über einen ähnlichen Gegenstand) das Geheimnis des Stils, der als ein Produkt der Bedingungen angesehen werden kann, welche das Material, die Zeit und in der Renaissance auch die Persönlichkeit des Künstlers dem Kunstschaffen auferlegt. Es ist eben die nicht wohl erklärliche Weise des Stils, die solchen Zauber bewirkt, indem sie statt des zufälligen den allgemeinen Charakter darstellt.“ — Uebrigens beschränkt sich das Lob geschmackvoller Anordnung keineswegs auf das Zierwerk der Säulenschäfte; es ist zu sagen, daß überhaupt das ornamentale Beiwerk wirksam die tragenden Glieder umkleidet, die Piedestale belebt, die überhängenden Hohlkehlen, die Umrahmung der mittleren großen Nische u. s. w. umspinnt und so wirklich seiner Aufgabe dient, das Einzelne zu verknüpfen und zu einem Kunstwerke zu vereinigen. Bei dem kraftvoll durchgehenden Gerüst, welches das Ganze glie-

dert und eine Uebersicht über den Reichtum gestattet, wird denn auch der Eindruck einer wahrhaft großartigen Pracht erzielt.

Da aber an letzterer das eigentliche Bildwerk, die Figuren unseres Tabernakels den größten Antheil haben, so wäre unser Urtheil über denselben nicht abgeschlossen, wenn wir nicht auch ihre Art und Ausdrucksweise würdigten. Es ist begreiflich, daß sie besonders die Züge ihrer Zeit tragen. Sie sind an und für sich in guten Verhältnissen gebildet, meist mit prächtig charakterisierten Köpfen ausgestattet; sie verrathen, namentlich Moses und Paulus, ein Naturstudium, das bis zur feinsten Nachbildung der Andern geht, aber ihre Haltung ist zu bewegt. Da die Künstler des Barock ihren Vorbildern auch die ihnen von Haus aus fremde südländische Geberdesprache entlehnten, wurden sie manierirt, daher ihnen die ungezwungene Auffassung und Darstellung des Menschenleibs immer unmöglicher wurde. Wenn diese in der herrlichen Gruppe des Elias mit dem Engel, wie uns scheint, doch gelungen, so zeigt sich darin besonders die nicht gemeine Begabung unseres Landmanns. Das Gezwungene und Gespreizte in Moses und Paulus: bei den Engelsgestalten mit Säule und Kreuz wird es vollends zur Verrenkung. Die zwei freien Evangelistenfiguren sind würdevoll, aber theatralisch und in dem Abendmahl dürfte das Ueberschwengliche, namentlich in der Geberde des Petrus von einer gewissen Süßlichkeit nicht freizusprechen sein. Doch finden wir (wie schon oben angedeutet) das Ueberschwengliche als solches deswegen hier nicht aus dem Wege, weil es galt, die Gluth der Empfindung dem Beschauer unmittelbar zur Anschauung zu bringen. Aus dem Mannaregen dagegen spricht uns mehr jene gleichmäßige Ruhe an, die wir an antiken Bildwerken bewundern. Beide große Reliefaufsichten zeigen gleich glückliche Gruppierung und gleiche technische Vollendung. Unsere Bemerkungen über letzteren Punkt dürfen wir vielleicht durch ein Kunsturtheil ergänzen, das sich auf eine andere Arbeit bezieht, aber eben in unserem Falle den Nagel auf den Kopf trifft. „Dasjenige, was für eine Reliefdarstellung als unerläßliche Regel gilt, daß sie einem Bilde gleichsehe, welches statt durch Farbe durch

einen je nach dem Platz der Objekte höheren oder flacheren Auftrag von plastischer Masse entstanden ist, diese Regel ist hier mit Strenge beobachtet. Dabei ist nicht ausgeschlossen, daß solche aufgetragene Masse sich je nach den Umständen bis zu ganz frei gearbeiteten Stücken loslöst (vgl. der weineinschenkende Jünger). Im Gegentheil wird die Wirkung hiedurch bedeutend kräftiger, so lange die hochreliefirten Theile die Fläche nicht verlassen. Unser Meister überschreitet auch hierin die Grenzen des guten Geschmacks nicht.“

So haben wir an ihm einen ebenso tüchtigen Bildhauer als Architekten, einen ungewöhnlichen Künstler, wenn auch ein Kind seiner Zeit. Im Dekorativen beweist er theils eine Feinheit des Geschmacks, theils eine Unerlöschlichkeit der Erfindung, einen Ueberreichtum an Phantasie, wie er im Zeitalter unserer Kunstschulen leider nirgends mehr geübt, und im Figürlichen bethätigt er ein Können, eine Kraft, ein Leben, die ihm unter den Nachahmern des gewaltigen Michelangelo einen Ehrenplatz sichern. Mögen auch bis jetzt die Kunstschriftsteller über ihn schweigen, sie werden lernen müssen, seinen Namen auszusprechen. Ein solches Unikum, wie es die kleinste unserer mittelalterlichen Freistädte in diesem Tabernakel besitz, an künstlerischem wie an religiösem Ernste gleich hervorragend, verdient um so mehr von uns hochgeschätzt zu werden, als es die Frucht einer Zeit ist, in der alles geistige Leben theils im Ersterben, theils dem Ersterben nahe war.

Wir fügen hier noch an die Beschreibung eines weiteren, viel einfacheren, aber immer noch würdigen Sakramentshauses aus der Renaissancezeit, vgl. die Beil. der letzten Nummer.

Dasselbe befindet sich in der Pfarrkirche in Glatt in Hohenzollern. Es ist eine Stiftung des Ritters Reinhard von Neuneck, Herren zu Glatt, der zweimal ins heilige Land wallfahrte, sich um die Erhaltung des katholischen Glaubens in Glatt sehr verdient machte und im Chor der Kirche begraben liegt. Derselbe starb 1551; das Sakramentshaus trägt die Jahrzahl 1550. Es hat eine glückliche Anlage und gute Verhältnisse; seine Höhe beträgt 3,30 m; die Ornamentik ist einfach, aber geschmackvoll. Figürlichen Schmuck zeigt

die Lünette über dem Gehäuse: Gottvater mit der Weltkugel, auf der Brust der heilige Geist als Taube; oben rechts und links Reinhard's Ordensinsignien: der Orden vom hl. Grab in Jerusalem (fünf Kreuze), rechts der der hl. Katharina vom Berg Sinai (Rad und Schwert), links der von St. Jakob zu Compostella (Stab und Muschel); unten am Kapitell das Familienwappen. Das Sakramentshaus dient jetzt, gut restaurirt, als Behältniß für die heiligen Oele.

Einblick in die Sammlung Hirscher.

Von Pfarrer Dr. Probst in Effendorf.

(Schluß des Artikels 1892 S. 4.)

In den vierziger Jahren bereifte Galleriedirektor Waagen in Berlin wiederholt das sübliche Deutschland und brachte dabei besonders den einheimischen Malerschulen in Franken und Schwaben lebhaftes Sympathie entgegen. Im November 1842 weilte er in Stuttgart und stattete über die Resultate seines Besuchs Bericht ab in seinem Buch: Kunstwerke und Künstler in Deutschland II S. 178. Stuttgart besaß damals noch keine öffentliche Gemälsammlung; doch befanden sich in der Bibliothek eine Reihe von Werken, die mit Miniaturen ausgestattet sind, darunter namentlich auch von Zwiefalten und Weingarten, denen er eine einläßliche Beachtung schenkte.¹⁾

Die Tafelmalereien der schwäbischen Meister waren nur vertreten durch die Privatsammlung des Obergerichtsprofurators Abel daselbst. Dieser Sammlung widmete er lebhaftes Aufmerksamkeits, notirte auch die Orte, woher die einzelnen Stücke stammten und schließt mit dem warmen Wunsche, daß die Sammlung dem Lande erhalten werde.

Im Jahr 1846 besuchte Waagen sodann Freiburg und daselbst die Sammlung Hirscher. Ueber den Bestand derselben zu jener Zeit stattete er Bericht ab im „Kunstblatt“ 1848 S. 237 und gibt auch hier dem Wunsche Ausdruck, daß die Sammlung für Deutschland und für die Oeffentlichkeit erworben werden möchte.

Man darf wohl nicht erwarten, daß die Zuweisungen der Gemälde an die verschiedenen Meister, welche Waagen bei dieser

Gelegenheit gibt, in allweg sich bewährt habe; denn seit fast einem halben Jahrhundert hat begreiflich auch die Kunstgeschichte in Schwaben Fortschritte gemacht, von denen selbst die bestunterrichteten Kunstkennner früherer Zeit keine Kenntniß haben konnten; aber auch hier bleibt Waagen dem Grundsatz treu, daß er sich auch um die örtliche Herkunft der einzelnen Gemälde bekümmerte und die Namen der einzelnen Ortschaften, soweit möglich, aufzeichnete. Wir geben deshalb zunächst einen abgekürzten Auszug aus der Abhandlung Waagens über die Sammlung Hirscher und fügen einige weitere Bemerkungen hinzu, die uns sachdienlich erscheinen.

1) Dem Bartholomäus Zeitblom weist Waagen zu: die Rückseite der Prädella des Altars von Eschach, O. A. Gaildorf, mit zwei Engeln und mit dem Veronikabilde. Er bemerkt dazu, daß dieses Bild die hohe Achtung, die er vor dem Meister zuvor schon gehabt habe, noch gesteigert habe. Dasselbe befindet sich, wie die ganze Sammlung, die im Nachfolgenden beschrieben ist, jetzt in Berlin, war aber zu der Ausstellung in Ulm 1877 durch Vermittlung des damaligen Kronprinzen Friedrich übersandt worden und zog die Aufmerksamkeit auch dadurch auf sich, daß dasselbe durch Restauration nicht berührt wurde, was bei den anderen Gemälden des Eschacher Altars nicht zutrifft. Sodann wird eine Mutter Anna erwähnt, die nach Grüneisen und Mauch (Ulmer Kunstleben S. 47) aus einer Kirche der Gegend von Ellwangen stammte und ferner noch ein hl. Petrus ohne Angabe des Fundorts.

2) Dem Hans Burgkmaier wird zugetheilt: eine Beweinung Christi ohne nähere Angabe des Fundorts.

3) Sodann werden eine Reihe von Gemälden dem Hans Holbein dem Jüngeren zugewiesen. Hier ist aber unterdessen Bernhard Striegel von Memmingen als der wirkliche Urheber ermittelt worden. Wir verweisen darüber, sowie über die Fundorte der Gemälde dieses Meisters, die hauptsächlich in die Sammlung Hirscher, aber auch nach anderwärts gekommen sind, auf unsere frühere Mittheilung im Jahrgang 1892 S. 4.

4) Dem Martin Schaffner werden

¹⁾ l. c. S. 183.

zugetheilt: die Gemälde von sechs hhl. Jungfrauen, die aus dem Kloster Bebenhausen stammen, und eine Enthauptung der hl. Katharina aus der Gegend von Ravensburg.

5) Dem Christoph Amberger wird zugeschrieben: ein Bildniß Karl V., früher im Besitz der Familie Sickingen.

Von unbekannten Meistern stammen: der Judaskuß und eine Kreuzigung aus dem Kloster Tennenbach bei Freiburg; ferner ein Tod Mariä von Schussenried; eine hl. Elisabeth und Dorothea nebst Andreas und Martinus aus dem Kloster Ultingen bei Niedlingen; eine Krönung Mariä aus der Stadt Villingen; eine Kreuzigung aus der Gegend von Sigmaringen und ein Abschied Christi von Maria ohne nähere Angabe des Fundorts; desgleichen auch eine Entkleidung Christi und Kreuzigung.

Aus der fränkischen Schule werden von Waagen zugetheilt:

1) dem Hans Schäuffelein und

2) dem Michael Wohlgemuth je ein Bild der Kreuzigung ohne Angabe des Fundorts. Sodann

3) dem Bartel Beham eine Reihe von Gemälden, die aber später einem Meister mit der provisorischen Benennung: Wildensteiner Meister (Kraus) zugewiesen wurden. Wir verweisen darüber auf unsere frühere Mittheilung 1892 S. 17. Seither hat sich jedoch Dr. Röttschau sehr einlässlich mit dem Studium dieses Meisters, den er aus Gründen der Priorität „Möbtkircher Meister“ benennt, beschäftigt. Wenn es auch noch nicht gelungen ist, den wirklichen Namen desselben ausfindig zu machen, so wird von Röttschau doch festgestellt, daß derselbe wenigstens zwei Jahrzehnte in Oberschwaben, in der Bodenseegegend, thätig war. Von der beträchtlichen Anzahl von Gemälden, die Röttschau mit Bestimmtheit oder auch mit Wahrscheinlichkeit diesem Meister oder seiner Werkstätte zueignet, „lassen sich fast drei Viertel mit Sicherheit auf das den Bodensee umgebende Ländergebiet als ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückführen“, wie sich der Verfasser der Schrift: Bartel Beham und der Meister von Möbtkirch von Dr. Karl Röttschau, Straßburg bei E. Heitz 1893, ausdrückt. Wir bemerken hiezu nur noch,

daß ein Gemälde desselben sich im Besitze des + hochw. Bischofs v. Hefele (eine Darstellung der hl. Dreifaltigkeit) und eines im Besitz des Fürsten von Wolfegg (hl. Georg) befindet resp. befand; ferner, daß drei Gemälde, welche Waagen (Kunstwerke und Künstler Deutschlands II S. 216) noch in der Sammlung Abel in Stuttgart bei einander sah und die von ihm dem Bartel Beham zugeschrieben worden waren, von Röttschau für Werke des Möbtkircher Meisters ausgesprochen werden; eines derselben befindet sich jetzt in Kassel, die ursprüngliche Provenienz derselben ist jedoch nicht ermittelt.

Sodann werden von Waagen am angeführten Orte noch einige Bilder der Sammlung Hirscher angeführt, die niederländischen und italienischen Ursprungs sind, zusammen jedoch nur ein halbes Duzend, von denen wir hier absehen können. —

Unter den verschiedenen werthvollen Schatzwerken der Sammlung Hirscher wird von Waagen nur die Madonna, welcher nachher die Benennung: „Hirscherische Madonna“ beigelegt wurde, speziell angeführt, weil sie sich „durch edle Auffassung und fleißige Durchführung vortheilhaft auszeichnet“.

Zur Ergänzung und Vervollständigung der Angaben über diese Sammlung fügen wir auch das noch hinzu, was Waagen in seinem Buch¹⁾ über die Sammlung Abel in Stuttgart mittheilt, wobei wir uns jedoch auf jene Gemälde beschränken, deren Provenienz bekannt ist.

1) Dem Bartel Zeitblom werden zugewiesen: Flügel von einem Altar aus dem Kloster Roggenburg bei Ulm. Nach Mauch und Grüneisen (Ulms Kunstleben S. 51) kamen dieselben durch den letzten Prälaten dieses Klosters an den Domherrn Bauotti und später in die Abel'sche Sammlung. Sodann die bekannten großen Gemälde von Eschach, M. Gaildorf, und einige Gemälde aus dem Kloster Urspring bei Ulm und aus dem Wengenloster daselbst.

2) Auf Hans Holbein den Älteren werden, jedoch mit ausgesprochenem Zweifel, bezogen: vier Bilder, die nach der Versicherung des Freiherrn von Laßberg aus dem Kloster Almannsweiler am Bodensee herrühren.

¹⁾ Kunstwerke und Künstler Deutschlands II, S. 209.

3) Von Peter Tagprett in Ravensburg rühren zwei Tafeln her; es sind die Nummern 521 und 523 des Stuttgarter Katalogs. Eine nähere Angabe, auf welchen Grund sich diese Mittheilung stützt, wäre sehr erwünscht. Hafner in den Württ. Vierteljahrshäften (1889 S. 121) gibt einige Notizen über die Familie Tagprett. Kötschau ist in seinem Buch (I. c. S. 28) der Ansicht, daß die Angabe bei Waagen auf einer mündlichen Aussage des Besitzers Abel beruhen werde.

Von unbekannten Meistern, aber von bekanntem Fundort werden angeführt: zwei Bilder aus Allmendingen, Ob. Ehingen, aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und eine Ausgießung des hl. Geistes aus der Kapelle in Wurmlingen bei Rottenburg.

Aus der fränkischen Schule stammen zwei Gemälde aus dem Kloster Bang bei Bamberg und acht aus dem Kloster Urspring bei Ulm, die dem Hans von Kulmbach zugeeignet werden.

Was sodann noch die Sammlung des Freiherrn von Laßberg in Meersburg anbelangt, so ist dieselbe dadurch interessant, daß sie von dem Besitzer aus der Nähe seines Wohnsitzes Meersburg hauptsächlich zusammengebracht wurde. Leider äußert sich Waagen im Kunstblatt 1848 S. 254 nur sehr wenig einläßlich über dieselbe; die ganze Sammlung ging jedoch in den Besitz des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen über und wurde dieser Theil der Sammlung daselbst mit dem beigefügten Zeichen L im Katalog bezeichnet. Sie bilden jetzt ungefähr die Hälfte des Gesamtumfangs der Donaueschinger Sammlung mit ungefähr einem halben Hundert Nummern. Von Fundorten sind aber hier bloß zwei genannt: Mößkirch für die Nummern 73—75 und Helmsdorf am Bodensee für die Nummer 59. Von dem „Mößkircher Meister“ besaß diese Sammlung eine ansehnliche Reihe von Gemälden, nämlich die Nummern 73—75; ferner Nr. 87—90 und aus der Werkstätte dieses Meisters die Nummern 91—96 des Donaueschinger Katalogs. Noch reicher ist dieser Meister vertreten in jenen Gemälden, welche zu dem älteren Besitz des fürstlichen Hauses gehören und im Katalog mit dem Buchstaben F bezeichnet sind. Hieher die Haupt-

werke des Meisters, aus der Kapelle des Schlosses Wildenstein herrührend, nämlich die Nummern 76—80 und 81—85 und 86.

In der Laßberg'schen Sammlung fehlen auch nicht die von L. Striegel herstammenden Gemälde. Die Nummer 63 des Katalogs (Vitus) ist schon von Woltmann diesem Meister zugetheilt und von Janitschek auch noch die Nummer 70, ein Brustbild des Grafen Johann von Montfort zu Tetzanang, der dasselbe als eine seiner besten Arbeiten bezeichnet (Gesch. der deutschen Malerei S. 441). Man sieht, wie alle diese Sammlungen in der Hauptsache aus den gleichen Elementen zusammengesetzt sind. Daß sie auch thatsächlich aus der gleichen Gegend stammen, wenigstens zu einem großen Theil, wird nicht beanstandet werden können, selbst wenn die Fundorte nicht mehr eruiert werden können. Sehr wahrscheinlich ist, daß der um jene Zeit thätige Zeichnungslehrer und Alterthumshändler v. Herrich in Ravensburg der Lieferant und Vermittler der Erwerbungen war. Später wurden von dem Bildhauer Entres in München noch sehr viele mittelalterliche Gegenstände, besonders Skulpturen, in der Gegend um Ravensburg und am Bodensee aufgekauft und fanden ihren Weg in die verschiedensten Museen Deutschlands. Doch befindet sich noch eine ansehnliche Sammlung von Skulpturen, die von Kirchenrath Dürsch zusammengebracht wurde und die als Ergänzung zu den Gemäldesammlungen betrachtet werden kann, in der St. Lorenzkapelle in Rottweil. Den Katalog derselben hat Dürsch selbst verfaßt und darin auch die Fundorte angegeben, worauf wir verweisen können.

Daß die vorgestellten Sammlungen von dem Mißgeschick einer gänzlichen Zerstreuung nach dem Tode ihrer ursprünglichen Besitzer verschont blieben, ist ohne Zweifel dem kräftigen Fürwort Waagen's zu verdanken, dem man sich auch in maßgebenden Kreisen nicht entzog. Wohl hatte König Ludwig von Bayern schon 1827 die Sammlung der Gebrüder Voissière um 240 000 fl. angekauft, aber es ist nicht zu verwundern, daß dieser bedeutungsvolle Schritt auf entferntere Kreise damals noch wenig Einfluß übte; es bedurfte hierzu einer weiteren und direkten Anregung, die, in

mehreren Fällen nachweisbar, von Waagen ausgehend. Hatte ja König Ludwig selbst damals sich veranlaßt gesehen, den Kaufpreis aus seiner Privatkasse zu bezahlen und die Gemälde dem Staate zu schenken. Er sprach sogar dabei den Wunsch aus, daß der Preis nicht bekannt werden sollte: denn, jagte er zu Sulpiz Boisseree: „Wenn man das Geld im Spiel verliert oder für Pferde ausgibt, meinen die Leute, es wäre recht, es müsse so sein; wenn man es aber auf die Kunst verwendet, sprechen sie von Verschwendung“ (cf. Sighart: Gesch. der bildenden Künste in Bayern S. 739).

Literarisches.

Rembrandt. Erstlingswerke: Kreuzabnahme. Lesender Mönch. Aufgefunden und besprochen von Ludwig Reim, Großh. Bad. Eisenbahnsinspektor a. D. Mit 2 Abbildungen in Lichtdruck. Lex.-8°. 16 Seiten. Elegant in Leinwand gebunden 1 fl. 80 kr. = 3 M. Wien, Verlag von Spielhagen & Schurich, 1893.

Die frühesten bisher bekannten Werke Rembrandt's stammen aus dem Jahr 1627; es sind das der Apostel Paulus in der Gallerie in Stuttgart und der Geldwechsler in der Gallerie in Berlin. Der Verfasser bringt nun Kunde von noch zwei früheren Bildern, die, ursprünglich der Gemäldesammlung der Bischöfe von Konstanz angehörig, gegenwärtig in seinem Besitz sind. Gute Lichtdruckwiedergaben beider begleiten den sorgfältigen und interessanten Text. Das erste Bild ist eine Kreuzabnahme, welche Rembrandt 1622 nach einem fremden Vorbild malte, als er erst 16 Jahre alt und erst ein Jahr in der Lehre des J. Swaneburgh in Leyden war; nicht nur aus der Signatur, sondern auch aus vielen Einzelspuren der Malweise des Meisters wird der Beweis erbracht, daß es wirklich von seiner Hand stamme. Das zweite ist ein lesender Mönch, von dem Schüler Rembrandt's, Gerard Dov, nach einem Werk des Meisters von 1625 gemalt, laut Signatur unter Leitung und Mitwirkung des letzteren; es ist zugleich höchst wahrscheinlich Porträt von Rembrandt's Vater Gerrit und zwar das früheste. Noch früher könnte nur sein das Porträt der Mutter in der Czernin'schen Gallerie in Wien. Die Ausführungen des Verfassers sind überzeugend, der Werth der beiden Bilder für Feststellung des Entwicklungsganges des Meisters natürlich von keiner geringen Bedeutung.

Beschreibung des Oberamts Neutlingen. — Beschreibung des Oberamts Ehingen. Herausgegeben vom K. Statist. Landesamt. Stuttgart, Kohlhammer 1893. 504 u. 500; 337 u. 261 S. Diese Neubearbeitungen der ältesten Oberamtsbeschreibungen verdienen, im Archiv angezeigt zu

werden wegen der großen Aufmerksamkeit, welche den kirchlichen Alterthümern zugewendet wurde. Man kann sich aufrichtig darüber freuen, daß hiedurch deren Kenntniß und Schätzung in weitere Kreise getragen wird. Den kunstgeschichtlichen Theil der Neutlinger Oberamtsbeschreibung besorgte der Landeskonservator Dr. Paulus. Den ersten Band derselben schließt ein hüdnig zusammenfassender Artikel über die vorhandenen Kunstdenkmäler; im zweiten ist je betreffenden Ortes die eingehende Beschreibung gegeben. Meisthaft ist die Darstellung der Baugeschichte und der Architektur des herrlichsten Monuments dieses Bezirks, der Marienkirche in Neutlingen, unterstützt durch gute Illustrationen. Hier wird eine Reihe von neuen Gesichtspunkten eröffnet und die Zugehörigkeit des Hauses zur Straßburger Münsterbauschule fast zweifellos gemacht. Die jetzt in Angriff genommene Restauration desselben soll insbesondere auch die nach dem Brande von 1726 aufgeführten plumpen Achedsäulen des Langhauses wieder in die ursprünglichen Säulenbündel zurückverwandeln. Eine Unrichtigkeit, leider aus der alten Oberamtsbeschreibung herübergenommen, findet sich S. 310, wo in Bronnweiler „ein Standbild der Jungfrau Maria in geeigneten Umständen“ angemert wird. Die Statue gehört zu der Gruppe von weiteren zwei Frauen, deren eine vor Schmerz zusammensinkt und von der anderen gehalten wird. Zweifellos waren alle drei unter dem Kreuzifix angebracht, das später veräußert wurde und dessen Kopf noch bei Photograph Sinner in Tübingen zu sehen ist. Es stellt aber nicht jene erste Figur die Mutter Jesu dar, sondern die zusammensinkende. Natürlich konnte es einem mittelalterlichen Bildhauer nicht in den Sinn kommen, Maria unter dem Kreuz in gedachter Weise abzubilden; sie erscheint so höchstens in der Darstellung der Heimsuchung. Die Stofftheile, mit welchen die Statuen theilweise überlebt sind, stammen noch von der alten Bemalung. — Die S. 374 erwähnte Hand auf einem Kreuze im Schlussstein ist natürlich nicht als schmerzend, sondern als segnend zu denken. — Für die Beschreibung des Oberamts Ehingen hat Prof. Dr. Hartmann den kunstgeschichtlichen Theil bearbeitet. Eine gute Zusammenstellung der Denkmale im ersten Band S. 326—330. Die Einzelbeschreibung der Kirchen folgt vielfach unserem Buche: Württemberg's kirchliche Kunstalterthümer, ergänzt und berichtigt zum Theil dessen Notizen. Besondere Beachtung findet die Klosterkirche in Obermarchthal. Zu Oberstadion werden nun die zwei großen Tafelbilder im Chor in den neuen Hochaltar eingefügt werden; die dortigen Chorstühle haben inzwischen, wie im Archiv mitgetheilt, sich inschriftlich als Werke Jörg Sürilins erwiesen. Irrthümliche Angaben fand ich keine zu berichtigen. Mögen wir bald mit weiteren Bänden der Umarbeitung erfreut werden!

Mit einer Kunstbeilage:

Sakramentshaus zu Weilderstadt.

(Die Beilage von Nr. 1 gibt eine Ansicht des Wandtabernakels zu Glatt in Hohenzollern.)

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 3.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

Fast vom Anfang seines Bestehens an ließ sich der Kunstverein der Diözese Rottenburg die Pflege der monumentalen Malerei angelegen sein. Ihr ist gewidmet eine seiner ersten Vereinsgaben, die Broschüre: Beiträge zur Wiederbelebung der monumentalen Malerei (Stuttgart, Mehler, 1860), welche in weiten Kreisen das Interesse für die Sache weckte und namentlich die geschichtliche Seite der Frage eingehend unter Beibringung des damals bekannten Materials behandelte. Der selige Vereinsvorstand und Redakteur des Archivs, Prälat Dr. Schwarz, nahm gleich im zweiten Jahrgang unserer Zeitschrift dieses Kapitel wieder in Angriff in acht Artikeln (1884 Nr. 1 ff.), welche die Geschichte, die Technik und die Grundgesetze kirchlicher Wandmalerei vorführen; diesen Artikeln schlossen sich an dreizehn weitere (1885 Nr. 5 ff., 1886 Nr. 1 ff.), welche in der Schule Giotto's die Musterschule figürlicher Kirchenmalerei und sieben weitere, welche in Fiesole den unerreichten Meister, besonders der Wandmalerei, aufzeigten. Auch sonst ziehen sich durch alle Jahrgänge des „Kirchenschmucks“ und seines Nachfolgers, des Archivs, gelegentliche Notizen und Aufsätze über wieder aufgedeckte alte Wandmalereien und Winke für die Neubemalung unserer Kirchen hindurch.

Es sind einmal gewisse Lücken in den vorbenannten Aufsätzen, sodann einzelne neu gewonnene, oder vielmehr den Alten wieder abgewonnene Gesichtspunkte, endlich insbesondere die zum Theil recht traurigen Erfahrungen, die wir mit den seit drei Decennien wieder aufgenommenen Versuchen der Kirchenbemalung gemacht haben, welche eine abermalige zusammenfassende Behandlung der ganzen hochwichtig-

tigen Frage wünschenswerth erscheinen lassen. Dabei kann der klassische Artikel Peinture im siebenten Bande des Dictionnaire raisonné de l'Architecture von Viollet-le-Duc, welcher dem Studium aller Betheiligten wohl zu empfehlen ist, heute noch gute Dienste leisten. Von Werth sind ferner die Artikel von Stephan Beissel und Friedrich Stummel „Die Farbengebung bei Ausmalung der Kirchen“ in der „Zeitschrift für christliche Kunst“, Jahrgang 1 S. 163 ff. und S. 303 ff. Sodann erschien im vorigen Jahr von Joh. Kuhn, Pfarrer in Mainaschaff, eine 61 Seiten starke Broschüre: „Ueber die Bemalung der Kirchen“. Sachgemäße Winke für Kirchenvorstände, Behörden und ausübende Künstler (Würzburg, Wörl; Preis 1 Mark), welche alle Berücksichtigung verdient. Ihr Verfasser zeigt große Belesenheit in allen einschlägigen Schriften und verfolgt, wie wir, direct praktische Zwecke. Wir können unseren Betrachtungen zugleich eine Besprechung dieser Broschüre einweben, welche sich theils zustimmend, theils ablehnend zu derselben stellen wird.

Unsere Aufgabe läßt sich dadurch ziemlich vereinfachen und einschränken, daß wir Eine Seite der Frage, die rein historische, unbesprochen lassen. Wir können uns der Mühe entheben, dafür einen eingehenden Beweis zu erbringen, daß nicht bloß das Mittelalter, sondern auch die altchristliche Kunst und das klassische Alterthum, bis hinauf zu der ältesten Kunst, welche wir kennen, der ägyptischen, die Architektur (wie die Skulptur) polychromirt hat und zwar nicht in halben und gebrochenen, sondern in ganzen und vollen Tönen. Diese Ueberzeugung, gegen welche man sich lange genug sträubte, kann heutzutage als etwas allgemein Zugestandenes, wei-

teren Beweises nicht Bedürftiges, bezeichnet werden. Der entgegengesetzte Über glaube heftete sich besonders lange und besonders zäh an die hellenische Architektur und Skulptur, bis Hittorf (*Architecture polychrome des Grecs*) und Benlé (*Histoire de l'art grec avant Pericles*), dann Semper (der Stil in den technischen und tektonischen Künsten (2. Aufl. München 1878) ihn vollends verdrängten. Kuhn sammelt in der Einleitung seiner Broschüre in gedrängter Kürze die einschlägigen Zeugnisse (S. 1—12). Das intime Zusammenarbeiten von Architektur und Malerei fand erst ein Ende in der Periode des Barock-, Rococo- und Zopfstils, und von daher datirt die Vorliebe für unbemalte Architektur und die abergläubische Scheu namentlich vor starken und ganzen Farben, an welcher wir immer noch etwas krankten. Bis auf den heutigen Tag haben wir Mühe, Herr zu werden über eine gewisse Farbenblindheit, über eine Augenkrankheit und Augenentzündung, welche nervös reagirt gegen jeden voll angeschlagenen Farbenton und nur die gemischten, verschwommenen Halbtöne, die bläulichen, grünlichen, gelblichen, gräulichen, röthlichen Lufttöne zu ertragen vermag.

Nur in Einem Punkte wird Kuhn mit Semper, dem er folgt, schwerlich auf richtiger Fährte sein, in der Erklärung, warum jene Spätstile von der polychromen Behandlung der Architektur abkamen. Nach S. 13 wäre dafür kein anderer Grund zu finden, als der allgemein verbreitete Irrthum, auch die Antike habe ihre Architektur und Skulptur farblos gelassen, ein Irrthum, dadurch wachgerufen, daß die ausgegrabenen Antiken ihren polychromen Schmuck verloren haben. Würde es sich um die Renaissance handeln, so könnte diese Erklärung annehmbar erscheinen; denn diese verehrte in der Antike das unbefangene Vorbild und war bemüht, sich ganz in ihren Linien zu halten. Beim Barock, Rococo und Zopf ist sie nicht mehr glaublich. Diese haben sich so sehr emancipirt von der Antike und ließen ihrem unbändigen Freiheitsdrang so alle Zügel schießen, daß sicher das bloße Vorbild der Antike sie von der Beziehung der Farbe nicht abgehalten hätte, wäre eine solche überhaupt in ihrem Sinne ge-

legen gewesen und hätten sie sich von ihr etwas zur Hebung des Eindrucks ihrer architektonischen Schöpfungen versprechen können. Der Grund liegt tiefer. Eine Bemalung der Architektur, vollends in der bisher üblichen kraftvollen Weise, war für diese Stile eine innere Unmöglichkeit. Nicht als ob der malerische Sinn, der Farbensinn bereits erloschen oder am Erlöschen gewesen wäre. Die vielen Wandgemälde dieser Spätzeit, welche freilich bloß Malereien in der Kirche, keine Bemalung der Kirche waren, bezeugen das Gegentheil. Aber ein inniges Zusammenarbeiten von Architektur und Malerei war nicht mehr möglich. Die beiden hatten sich entfremdet, weil sie sich zu nahe gekommen waren, weil sie sich gegenseitig Uebergriffe hatten zu Schulden kommen lassen. Die Architektur war malen gegangen, nicht mit Farben, aber mit Linien, mit Licht- und Schatteneffekten. Und die Malerei hatte angefangen zu bauen, — mit welcher Kühnheit oder Frechheit, zeigen die perspektivischen Deckengemälde dieser Periode ohne Zahl. Die Architektur fragte nichts mehr nach der Malerei, denn sie hatte in sich selbst ein ungesundes malerisches Prinzip aufgenommen; die Malerei fragte nichts mehr nach der Architektur, denn sie liebte es selber, Architektur zu spielen. So war freilich ein harmonisches Zusammenwirken beider nicht mehr denkbar; es war zufällig, wenn sie sich in einem und demselben Raum begegneten, und auch dann blieben sie sich fern und fremd. Eine Folge davon ist, daß nun wirklich auch die Bauten des Barock- und Zopfstils eine Bemalung in vollen und ganzen Farben nicht vertragen können. Auch bezüglich dieser praktischen Folgerung stehen wir dem Verfasser der Broschüre diametral gegenüber, werden aber unsern entgegengesetzten Standpunkt erst später näher zu begründen haben.

Wir schließen unsererseits die geschichtliche Betrachtung ab, indem wir nur noch darauf hinweisen, daß die nach der Zopfperiode eintretende Scheu vor vollen und Vorliebe für halbe Farben doch nicht bloß Folge einer hochgradigen Augenverwöhnung war, sondern zugleich Folge davon, daß man die Geseze der Farbenstimmung verloren hatte, daß man sich nicht mehr

fähig fühlte, die ganzen und starken Farben zu meistern und zu beherrschen und daher im Gefühl der Schwäche die schwächeren Farben bevorzugte; sie sind immerhin leichter zu stimmen und Stimmungsfehler sind bei ihnen erträglicher.

Auch die hohe Wichtigkeit und Bedeutung, die ungemeine Leistungskraft der monumentalen Bemalung, selbst der rein dekorativen, fängt man wieder an nach Gebühr zu würdigen. Was die Farben hier Gutes zu stiften, welches Unheil sie anzurichten vermögen, faßt Viollet im Folgenden treffend und schön zusammen: „Die dekorative Malerei vergrößert oder verkleinert ein Gebäude, macht es hell oder düster, verschiebt seine Proportionen oder bringt sie zur Geltung; sie entfernt oder bringt nahe, beschäftigt auf angenehme Weise oder langweilt, zerstreut oder sammelt, verdeckt die Fehler oder steigert sie; das ist eine Fee, welche Gutes oder Böses verschwenderisch austheilt, aber welche niemals indifferent bleibt; nach ihrem Belieben vergrößert oder verringert sie die Säulen, verlängert oder verkürzt sie die Pfeiler, hebt sie Wölbungen empor oder bringt sie dieselben dem Auge näher, weitet sie die Flächen aus oder zieht sie dieselben zusammen, bezaubert oder beleidigt sie, concentrirt sie die Gedanken auf Einen Punkt oder zerstreut sie dieselben und nimmt sie unnöthig in Anspruch; mit Einem Pinselstrich zerstört sie ein weise erdachtes Werk, aber sie macht auch wieder aus einem unscheinbaren Bau ein Werk, reich an Reiz, aus einem kalten und nackten Saal einen lieblichen Ort, wo man gern träumt (und betet) und welchen man nicht so leicht vergißt“ (l. c. p. 79).

So Großes, fast Wunderbares vermag diese künstlerische Hilfskraft zu leisten, wenn sie sich zur Hauptkraft, der Architektur in die richtigen Beziehungen setzt und verständig gehandhabt wird; so viel kann sie verderben, wenn sie nichts nach der Architektur fragt und verständnißlos angewendet wird. Vergleicht man die antike und mittelalterliche Monumentalmalerei mit unserer heutigen, so kann man darüber nicht im Zweifel sein: dort eine staunenswerthe Sicherheit, welche kaum irgendwo fehlgreift, eine klare Kenntniß der Grundgesetze, eine solide Technik, eine volle Be-

herrschaft der koloristischen Kräfte; hier ein unsicheres, zages Tasten und Suchen, ein Experimentiren unter ganz ungenügender Führung des Gefühls und Geschmacks, ein Spielen mit den Farben, das nur durch Zufall und selten harmonisch endet, fast in der Regel zu Dissonanzen, zu peinlichen und schreienden Mißklängen führt. Es wird leider wahr sein, was Kuhn sagt, daß unter zehn restaurirten (neu bemalten) Gotteshäusern kaum eines ist, dessen Restauration in Wahrheit als wohl gelungen bezeichnet werden kann. Doch ist es nach und nach, besonders durch das Studium der Alten, gelungen, einzelne Gesetze und feste Prinzipien zu gewinnen, welche nur noch nicht überall durchgedrungen sind und daher auch hier wieder aufgeführt, begründet und eingeschränkt werden müssen.

1) Als oberstes Gesetz ist groß und deutlich anzuschreiben, daß die architektonische Malerei nicht bloß nach malerischen Gesetzen, sondern auch nach den Gesetzen der Architektur zu leben und sich zu richten hat. In dem intimen Bund, welchen hier Architektur und Malerei eingehen, repräsentirt der Sohn der Architektur, der Bau, den Mann, die Malerei die Frau. Die Frau hat sich dem Mann unterzuordnen und sich seinen Befehlen zu fügen. Sonst ist Unfriede und widerwärtiger Streit und gegenseitige Schädigung die Folge. Wer da ist, hat Recht und spricht das erste Wort, wer nachher kommt, muß sich mit ihm vertragen. Der Stil des Baues ist unbedingt maßgebend für den Stil der Malerei; die Hauptlinien des Baues bestimmen den malerischen Plan, die Disposition und die Verhältnisse des ersteren die malerische Disposition. Die Malerei darf das Concert der architektonischen Linien nicht stören, darf die tragenden Hauptglieder nicht schwächen, die secundären Theile, die bloßen Füllungen nicht ungebührlich betonen, leichte Glieder nicht behandeln wie konstruktive Stützen. Nur eines ist der Malerei erlaubt: die Gedanken und Tendenzen der Architektur durch die Macht der Farbe zu betonen, zu bekräftigen, zu unterstützen, sodann auch sie fortzuführen, da einzusetzen, wo

die Architektur aufgehört hat, endlich da bessernd, ausgleichend und corrigirend einzugreifen, wo die Architektur gefehlt und sich vergriffen hat, schlechte Verhältnisse durch ihre zarten, aber wirksamen Mittel besser ins Blei zu bringen, zu zierlich geratene Glieder durch wuchtige Farbe zu kräftigen, zu plumpe durch lichte Farbengebung zu erleichtern u. s. f. Der Kirchenmaler bedarf daher unbedingt einer gewissen architektonischen Schulung und jeder einzelne Bemalungsplan bedarf strengster architektonischer Orientirung. Damit ist bereits auch ein Hauptgrund genannt, warum so viele Kirchenbemalungen nicht entsprechen: das architektonische Moment ist nicht in Ordnung. Der Maler hat seine oberste Pflicht vernachlässigt oder schlecht erfüllt, der Architektur, mit welcher er es zu thun hat, den Puls zu fühlen, sich in sie einzuleben und seinen Bemalungsplan ihr organisch anzugliedern.

2) Nur eine folgerichtige Konsequenz aus diesem obersten Prinzip ist das zweite Gesetz: die monumentale Malerei, sowohl die dekorative wie die figürliche muß Flachmalerei sein, eine Bemalung von Flächen und Oberflächen. Wenn die Malerei für sich arbeitet und selbständige Werke hervorbringt, so bleibt es ihr unbenommen, mit Hilfe der Perspektive die Flächen in Tiefräume zu verwandeln; dem Maler des Tableaus steht es frei, die Leinwandfläche aufzuheben, zu verlängern, durch erlaubte Illusion in architektonische Räume, in landschaftliche Scenerien, in Schauplätze mit beliebig vertieften und ferngerückten Hintergründen aufzulösen, auf deren erweitertem Boden er ein reiches Geschehen, Leben und Thun sich abspielen lassen kann. Der Monumentalmaler ist Flächen gegenübergestellt, welche er nicht aufheben und auflösen, nicht negiren und durchbrechen darf, sondern als Flächen bestehen lassen muß; er hat Bauglieder vor sich, welche er nicht perspektivisch verändern und verschieben, nicht beliebig umgestalten darf. Sonst bricht er ab, was der Architekt gebaut hat, er verstört die ganze Harmonie des Baues, er verrückt die Dimensionen und Verhältnisse.

Dies gilt einmal der dekorativen

Malerei und ihr ist demgemäß zu verbieten, daß sie ihre Ornamente durch Schlagschatten körperhaft herausmodellire, daß sie ihre Zierteppiche wie stoffliche und wirkliche Teppiche von der Wand ablöse, daß sie förmlich hinüberpfusche in die Architektur und nachträglich einen Bau mittelst raffinirter Illusion mit architektonischen Gliederungen, mit Pfeilern, Säulen, Eisenen und Gewölben ausstatte, daß sie gemalte, dekorativ gemeinte architektonische Motive, Säulenstellungen, Bogenfriese u. s. w. wie wirkliche Architektur ausgestalte, anstatt sie rein malerisch und conventionell zu behandeln und nur in leichter Contouren- und Flachmalerei anzudeuten.

Das Gesetz gilt aber auch für die selbständigen Teile monumentaler Bemalung, für die Figurenmalerei. Auch von ihr muß verlangt werden, daß sie nicht mehr aus der Fläche hervortrete oder die Fläche nicht mehr zum Raum eintiefe, als für ihre körperlichen Schilderungen unbedingt nothwendig ist, daß sie von Schattirung, Modellirung, Luft- und Linienperspektive sparsamen Gebrauch mache, daß sie sich im allgemeinen mit illuminirter Contourenmalerei begnüge, daß sie reichere landschaftliche Hintergründe möglichst vermeide, daß sie die architektonische Staffage ebenfalls mehr conventionell behandle, — mit Einem Wort, daß sie im Wesentlichen Flachmalerei bleibe.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Altarkreuz in Renaissance,

ein Cabinetstück, wie man es, abgesehen von gewissen fürstlichen Sammlungen, nur noch in den Schatzkammern weiland freier Reichsstädte findet. In der zu Weilderstadt spiegeln sich vier Jahrhunderte. Von dem berühmten Kreuzpartikel daselbst mit dem frühgotischen Kreuzifixus (in unserem Staatswerk auf großer Tafel abgebildet) bis zu diesem Erzeugniß der Spätzeit welch ein Absprung! Welche Wechsel der Zeiten, welche Wandlungen des Stils liegen zwischen beiden! Und doch ist dieses Altarkreuz immer noch ein charaktervolles, gediegenes, ein in seiner Art schönes Werk. Ein gewisser Josephus Gall, dessen Namen sammt der Jahrzahl 1741 an der Vorder-

seite des Kreuzfußes prangt (er ist soviel wir wissen, der Vater des aus Weibers-
stadt stammenden Bischofs Gall von Linz),
hat es für seine Pfarrkirche fertigen lassen.
Ueber einen hölzernen Kern zieht sich, den-
selben vollständig überkleidend, die feine
Silberplattirung und zwar glatt an den

Christuskörper aus massivem Silber zeigt
die ganze Gliederfülle der Renaissance und
einen Adel der Gestalt, über den alle Miß-
handlungen und Todesqualen nichts ver-
mocht haben. Soeben ist das „Es ist voll-
bracht“ verklungen, tiefen süßen Frieden
auf dem erhabenen Antlitz des göttlichen
Dulders zurücklassend. Der Kreuzesfuß
weist reichste Gesimgliederung in vielfach
gebrochenen Linien auf; der Wechsel von
vor- und zurücktretenden Theilen ist hier
besonders wirksam. Die Pünktlichkeit, mit
der die Silberplattirung den Simsgliedern
sich anschmiegt und gleichsam angewachsen
ist, verdient Bewunderung. Einen origi-
nellen Schmuck des Fußes bilden die zwei
prächtigt ornamentirten silbernen Ansaes.
Aber auch ohne Silberschmuck, ja ohne
jede Verzierung, nur allein mit Beibehal-
tung der schönen Linien, namentlich des
Fußes hergestellt und mit einem metallenen
Kruzifixus versehen, den man bei Duff-
renoy in Straßburg (Münstergasse) schon
um 3,50 M., freilich nicht ganz so schön,
aber immerhin würdig beziehen kann: so
schon würde dieses Kruzifix, in einer Höhe
von etwa 50 cm eine wahrhaft monu-
mentale Zimmerzierde darstellen gegenüber
gewissen fragwürdigen Fabrikaten, die schön
vergoldet, unter Glasglocken geborgen, auf
Kästen und Consolen herumstehen.

E. Keppeler.

Ein Beitrag zur Geschichte der Kirchen- baukunst im Mittelalter

von Theodor Schön.

Der große Reichthum unseres Schwabenlandes
an tüchtigen Baumeistern während des ganzen
Mittelalters tritt immer mehr zu Tage. Die
Liste der „Steinmeyer“ oder „Bildhauer“ erfährt
von Jahr zu Jahr eine nicht unbedeutliche
Vermehrung, wie man auch immer besser über
die Lebensverhältnisse der einzelnen Künstler
unterrichtet wird. Bisher war bekannt, daß die
Wirksamkeit Moritz Entzinger's als Baumeister
des Ulmer Münsters mit dem Jahre 1478 zu
Ende ging. Nun findet sich aber im Bürger-
aufnahmebuch im Konstanzer Stadtarchiv folgen-
der Eintrag: »Item Maister Moritz Entzinger,
Steinmetz von Ulm ist burger worden vnd
ist im geschenckt worden. Iuravit. Factum
quarta post Michahalem 1477.« Er hatte sich
also nach derjenigen Stadt gewandt, wo auch
sein Bruder Vincenz 1459—1487 thätig war.
Daß er später nach Basel ging, ist bekannt.

Etwas später erscheint in Konstanz ein an-
derer Ulmer Künstler. Im Bürgeraufnahmebuch

breiten Flächen der Kreuzbalken, an den
Schmalseiten mit einem feinen aufgeprägten
Dessin verziert. Die oberen Dreipaßenden
setzen zartes, gestanztes Ornament an;
auch die Ueberschrift, von geschwungenen
Linien umrahmt, scheint Prägearbeit zu
sein. Der gegossene, prachtvoll ciselirte

im gleichen Archiv heißt es: »1548 Bastian Hügli von Ulm Stainmetzel ist am 28 tag Marcii gesagt worden, er solle in 14 Tag hie hinweg ziehen.« Derselbe ist wohl schwerlich identisch mit dem 1495 in Ulm genannten Meister Bastian Steinmetz.

Uebernahm ein solcher, von der Fremde eingewandter Meister einen Kirchenbau, so schloß er einen Kontrakt mit den Bauherren ab. Ein solcher Kontrakt aus dem Jahre 1498 lautet also: »Item der Chor zu Altdorff ist verdingt Maister Hansen Stainmetzen zu Bebenhausen uff St. Gallen Tag im MC.C.C.C.LXXXXVIII, wie her noch volckt: Item der chor sol sin trissig und fier schuch lang und zwanzig schuch witt, das alles inwendig gemessen gehauen sin; item die triskammer (Schupfkammer) sol sin zehen X schuch lang ongeuerlich nach gestalt und gelegenheit der hoffstat; item man soll im geben von der ruten (Ruthen) rucher murey (rauffer Maurerei) ain pfund heller, item von dem gehauen werck von dem schuch zwen schilling heller und, was durchgott (durchgeht), das sol man auch durchmessen; item die crutzbogen, dachspunnen, schregspunnen (Schrägspunnen) und dachspunnen (Dachspunnen) sol man allain der lenge nach messen; item man sol inn beholzen nach notturft; item Maister Hans sol das stainmetzengeschutz darlihen. Das sol man im zu end des baus wider geben, wie er das geluhen hatt. Item von dem allen sol man im lonen, wie obstat, oder ob diennen (bedienen) von Altorff geliepter wolte sin, in ainer summ ze lonen, so sollendt sy im geben zway hundert und sechzig pfund häller und sol die wal zu diennen von Altorff ston.«

Doch nicht nur Baumeister war der Steinmetz und Bildhauer, er schmückte auch die Kirchen mit schönen Bildwerken aus. So berichtet ein aus dem Kloster Güterstein stammendes Anniversarienbuch, das sich in der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindet, unter Anderem: »anniversarium eciam magistri Johannis Bilhovers de Ulma et uxoris ejus, necnon parentum utrumque et aliorum ab his desideratorium, qui in tabula nostra in choro ab ipso empta septuaginta florenos nobis propinavit.« Es ist dies wohl Niemand anderes, als Hans Zeller, der 1480—1488 thätig war, womit auch übereinstimmt, daß 17. Juli 1486 die Kirche und der Altar in der Karthause Güterstein durch Daniel, den Bischof des Bisthofs von Konstanz geweiht wurden. Leider ging die tabula mit der Kirche zu Grunde.

Auch mit einem andern Künstler scheint Güterstein in Verkehr gestanden zu haben. Eine auf das — allerdings damals schon aufgehobene — Kloster bezügliche Urkunde von 1559 nennt Joseph Bildhower's Wittib in Urach. Dieser Joseph Bildhower ist wohl Niemand anderes, als Joseph Schmid, der die Grabsteine der Herzöge Eberhard und Ulrich von Württemberg im Chor der Tübinger Stiftskirche verfertigte und somit 1559 todt war.

Gar mannigfach waren die Beziehungen der Steinmetzen zur Kirche. So kann es denn nicht Wunder nehmen, daß, wenn ein Meister sein

letztes Stündlein herannahen fühlte, er vom Wunsch erfüllt war, in einer der Kirchen, an deren Bau und Verschönerung er mitgewirkt hatte, seine letzte Ruhestätte zu erhalten. Um dies zu erlangen, errichtete er ein Seelgeräthe. Dies hat auch der vielbesprochene Meister Peter der Stainmetz von Ruthelingen gethan. Die darüber ausgestellte Urkunde lautet also: »Wir apt Wernher und mit uns aller convent dez closters ze Bebenhusen ordens von Zitel, in Costenzer bystun gelegen, vergehen offenlich mit urkund diz briefs, daz wir von dem erbaern man pfaf Cunrat dem schriber von Ruthelingen, der ufrihter ist gewesen diz selgerätes, von maister Peters saligen wegen dez Stainmetzen von Ruthelingen haben emphanngen drisig und hundert phund haller guter und genemer, die wir och in unsers closters guten nuz bekeret han, und haben im darumme gegeben aht phunt haller ewiges geltes — der süben phunt gand usser der muli (Mühle) ze Ammerowe und ain phunt usser dez Lastes aker und wisun, dü ze Gehay (= Rayh, Orl. Herrenberg) gelegen sint under wingorten, den man nennet dez Lastes berg — und hoerent dd egenant aht phunt haller geltes ewelich an unser gemainen pitancz mit soelichem gedindinge also, daz wir ewelich allü iar an dem ahtenden tag nach sant Bartholomeus tag (wohl Todestag Meisters Peter) unserm convent süllen geben ainen dienst von vischen und an dem drittan tag vor sant Laurencius-tag (wohl Todestag seiner Frau) och ainen dienst, jeden dienst ungevarlich umme vier phunt haller, durch dez obgenanten maister Peters saeligen, siner frauen und siner kinder selenhales willen. Wa aber wir oder unser nachkumenden die vorgeant dienst nit gaben und rihten uf die tag, als e geschriben stat, oder ungevarlich in den nachsten aht tagen darnach, so sien wir oder unser nachkumenden ewelich, welches iares die dienst nit geriht werdent, vervallen und schuldig ze gebend für ieden dienst, der denne des iares nit geriht ist, vier phunt guter haller den caplan gemainlich ze Ruthelingen, die dez vorgeant maister Peters iarzit siner frauen und der kind darumme an ze griffend und ze phendend an allen stetten, wa oder wie sie mügen. Wir der obgenannt apt Wernher und der convent haben uns und unseren nachkumenden behalten den gewalt und daz reht, daz wir mügen, swenne wir wellen dü vorgeant aht phunt haller geltes widerlegen mit andren aht phunden als gewisses geltes, oder mit drisig und hundert phunden haller, die wir och darumme emphanngen han, we dies uns allerbest fugt. Und daz diz alles war und staet ewelich belibe, so geben wir dem obgenanten pfaf Cunrat den egenanten caplan disen brief besigelt mit unseren aigenen insigeln, der gegeben ist in dem iar, do man zalt von Christes geburt dritzehen hundert iar und darnach in dem nun und funfzigesten iar in octava Bartholomei apostoli.«

Einen späteren Meister Peter lernt man aus dem Verzeichniß der Zinsen der Pfarrei Ehlingen

vom Jahre 1479 kennen: „Item Peter Bildhauer gibt jerlich uff sant Martinsstag 14 halben Heller Zins usser synem husze und hofreytten in dem alten, milchgesslin an der Bander huss und Caspar Secklern gelegen — ist widum.“ Es ist dies wohl der 1473 in Eßlingen thätig gewesene Peter Schwarzenbach, Bildhauer in Ulm.

Literatur.

Bartel Beham und der Meister von Möskirch. Eine kunstgeschichtliche Studie von Dr. Karl Röttschau. Mit zehn Lichtdrucktafeln. Straßburg, Heitz, 1893.

Vor nicht langer Zeit noch bereiteten einige Gemälde, jetzt in der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, den Kunsthistorikern ansehnliche Verlegenheit, nicht über die Zeit, aber über den Ort ihrer Entstehung. Das aus dem Schlosse Wildenstein nach Donaueschingen übertragene Flügelaltärchen trägt die Jahreszahlen 1536 und 1538. Nun stellte sich aber die Frage; wer ist der Meister dieser und anderer Gemälde, die sichtlich von der gleichen Hand oder wenigstens Werkstätte herrühren? Waagen, der zuerst die Aufmerksamkeit auf dieselben lenkte, hielt sich für berechtigt, dieselben dem Bartel Beham in Nürnberg, † 1540, zuzueignen und ihm schlossen sich die meisten Kunsthistoriker an. Andere riefen auf Hans Schäußleins von Rördlingen. Der Gedanke, daß sie einem Maler der oberschwäbischen Landschaft selbst, die bisher auf dem Gebiete der Malerei sich hervorgethan hatte, angehören könnten, lag fernab; nicht ohne guten Grund. Im Jahre 1518 löste sich die Lukasbruderschaft der Maler und Bildhauer in Ulm auf und die der Kunstübung feindselige Strömung verschärfte sich mehr und mehr bis zum Bildersturm (1531). Auch in den anderen namhafteren oberschwäbischen Reichsstädten nahm, soweit bekannt, die Bewegung der Geister die gleiche Richtung. Es schien somit, daß der Ort, an welchem diese Gemälde entstanden sein könnten, nur in ansehnlicher Entfernung zu suchen sei. Allein genauere Untersuchungen ergaben, daß auch Bartel Beham und Hans Schäußlein nicht die Urheber dieser Gemälde sein können, und Fr. X. Kraus sprach zuerst die Ansicht aus, daß der Verfasser dieser Gemälde ein unbekannter Meister gewesen sei, der aber in der Gegend selbst heimisch war und mit dem Grafen Gottfried von Wildenstein und Möskirch in enger Beziehung stand. Kraus schlug die provisorische Benennung: „Wildensteiner Meister“ vor, der jedoch schon eine andere Bezeichnung, „Meister von Möskirch“, vorausging, welche von Röttschau adoptirt wird. Hier knüpfen nun die Untersuchungen des Verfassers an. Am Ort und Stelle studirte er zunächst die in Donaueschingen gesammelten Werke desselben und verfolgte dann seine Spuren, soweit es nur möglich war, so daß er ca. 60 einzelne Gemälde auffand, die zum Theil mit Sicherheit, zum Theil mit Wahrscheinlichkeit dem Meister zuzuschreiben sind. „Fast drei Vierteltheile der auf uns gekommenen Gemälde lassen sich mit

Sicherheit auf das den Bodensee umgebende Ländergebiet als ihren ursprünglichen Bestimmungsort zurückführen. Der Schluß aus diesen Thatfachen ergibt sich von selbst: der Meister von Möskirch muß nicht nur während der Zeit, wo er für den Grafen von Zimmern arbeitete, sondern schon zwei Jahrzehnte vorher seinen Wirkungskreis in Oberschwaben gehabt haben. Ist es da zu gewagt, wenn wir weiter folgern, daß er auch von Geburt ein Oberschwabe gewesen sei?“ (S. 27). Leider ist es bisher nicht gelungen, an einem der Werke eine Inschrift mit Namensangabe zu entdecken, wohl aber ist die Thätigkeit dieses tüchtigen Meisters durch die Arbeit Röttschaus allseitig beleuchtet worden. Damit ist eine klaffende Lücke in der oberschwäbischen Kunstgeschichte ausgefüllt. Die Schrift wird jeden Leser, der sich für die Kunstgeschichte überhaupt und die der engeren Heimat insbesondere interessiert, in hohem Grade befriedigen. Die zehn Lichtdrucktafeln, die beigegeben sind, sind ganz geeignet, die Art und Weise des originellen Meisters erkennen zu lassen.

Dr. Probst.

Die Kunst, das Stiefkind der Gesellschaft. Von Paul Hilbrandt in Berlin (Separatabdruck aus den Wochenberichten für Kunst etc.). Berlin, Umsler u. Ruthardt, 1893. 16 S. Preis 50 Pf.

Der Verfasser hat eine große Meinung von der Unmacht der Kunst. Der wahre Künstler erscheint ihm als Arzt der Menschenseelen, welcher die Wunden heilt, welche das Leben schlägt, die Kunst als „eine Art Religion, welcher die Menschen aller Nationen und Bekenntnisse angehören“ und welche die Menschen „erfreut und in bessere Stimmung versetzt“. „Daß so viel Mißmuth und Mißgunst auf der Welt und besonders bei den Armen vorhanden ist, daß so viel Feindschaft bei allen Völkern gegen alle Reichen vorhanden ist, das kommt einfach daher, daß unsere Gesellschaft es bis heute noch nicht verstanden hat, die große Erfreuerin Kunst allüberall einzuführen und in jede kleinste Hütte einen Strahl ihrer Gnadensonne leuchten zu lassen“. So ungeheuren Einfluß vermag die Kunst auszuüben, „weil sie eben der höchste Ausdruck des größten Könnens eines der Vollkommenheit am nächsten kommenden Menschen ist, den man wegen seines Könnens einen Künstler nennt“. Die Mittel, welche der Verfasser angibt, um die Kunst zum Gemeingut aller zu machen, sind: Einführung der Schuljugend ins Theater, denn „es ist leider nur zu wahr, daß in den Volk- und Mittelschulen ganz Deutschlands in allen Klassen, sowie in den höheren Schulen in den Klassen bis zur Obertertia und in vielen Provinzialstädten auch bis zur Prima 75—90% aller Schüler niemals im Theater gewesen sind“ (bei uns ist, Gott sei Dank, der Prozentsatz dieser „Aermsten“ noch größer); ferner Veranstaltung öffentlicher Konzerte, an welchen auch die Schuljugend theilnehmen kann bezw. muß; sodann Pflege des Kunstsinns in dem Zeichenunterricht und im Geschichtsunterricht; Offenhaltung der

Museen den ganzen Nachmittag über, damit auch das Volk sie besuchen kann; endlich Ausführung eines Prachtbaues in der Reichshauptstadt „in gewaltigen Dimensionen, wie er königlicher niemals erbaut worden ist“, einer Kunst-Walhalla, in welcher alle jene Männer im Standbild oder auf unvergänglichen Frescobildern festgehalten werden, die „Großes auf geistigem Gebiet für uns geleistet“. Damit könnte man „hundert deutschen Künstlern auf Jahre hinaus Beschäftigung verschaffen“ und „der Ehrgeiz jedes hervorragend veranlagten jungen Deutschen würde dahin gehen, auf irgend einem geistigen Gebiet in Kunst oder Wissenschaft so Bedeutendes für Vaterland und Welt zu leisten, daß auch ihm einst in der Ruhmeshalle deutscher Geistesritterschaft ein Standbild oder eine Erinnerungstafel errichtet werde“.

Wir raten trotzdem, diesen Walhallatempel nicht zu groß anzulegen. — Wahrlich, es würde nichts mehr fehlen, als daß man unsere innerlich franke Kunst zu dem vom Verfasser geplanten Riesenwerk spornte, das ganz sicher ein zweiter babylonischer Thurnbau würde und Deutschland dem Hohn und Gespött der Welt greisgäbe. Der Verfasser hat seine Aufgabe falsch angegriffen. Er sollte sich nicht der Kinder annehmen und ihnen Freibillete ins Theater und Konzerthaus zu verschaffen suchen; er sollte seine Fürsorge dem „Stiefkind“ zuwenden, das eben so ungezogen und nichtsnutzig geworden, daß es sich nicht beklagen kann, wenn man wenig von ihm will und wenn man vollends nicht glauben will, daß es der Erlöser und Heiland der Welt sein soll. Doch ist es ihm hoch anzurechnen, daß er noch einen Begriff von Sittlichkeit hat und sich auch verhält gegen die, welche mit dem Spruch: dem Reinen ist alles rein, Schlechtigkeiten der Kunst beschönigen wollen; daß er den Künstlern, wenn gleich sehr zart und zag, ins Gewissen redet und sie an ihre Pflicht erinnert, selber der Kunst wieder Achtung zu verschaffen; aber freilich der folgende Satz: „in Wirklichkeit ist die wahre Kunst niemals sittenlos, auch da nicht, wo sie Sittenlosigkeit schildert“ klingt wieder bedenklich, wenn nicht der Begriff „wahr“ sehr streng gefaßt wird. Wir wollen unsern Lesern diese symptomatisch bedeutsamen Anschauungen nicht vorenthalten; zum Glück ist nicht zu fürchten, daß sie sammt den praktischen Rathschlägen tiefere Wurzeln schlagen. Unter den letzteren ist nur der Eine vernünftig, welcher sich auf den Zeichen- und Geschichtsunterricht bezieht. Was sonst an den Anschauungen des Verfassers richtig ist, hat die Kirche seit Jahrhunderten erkannt und soviel an ihr liegt in's Werk gesetzt; die verlästerte katholische Kirche ist die hohe Kunstschule für das Volk und hat für dessen gesunde ästhetische Ausbildung mehr geleistet, als alle modernen Künstler, Museen und Theater.

Aus meinem Leben. Von Dr. Chr. H. Otte, weil. Pastor zu Fröhden. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von seinen Söhnen Dr. med. Rich. Otte und Gustav Otte. Leipzig, Grimm und Trömel, 1893. 174 S. Preis 5 M.

Die Autobiographie des bekannten und verdienten evangelischen Kunstarchäologen, im hohen Alter den Entstellern diktirt. Etwas plauderfelig und weitschweifig, besonders in der Erzählung der Kindheit, aber voll Offenbarungen eines durch und durch bescheidenen, christlich-gläubigen, sanften und wohlwollenden Herzens. Interessant ist der Abschnitt: „Wie ich ein Archäologe wurde“. Es ist bedauerlich, daß der edle Mann, der der mittelalterlichen Kunst viel Liebe und Pietät entgegenbrachte, mit katholischen Kunstforschern keine nähere Berührung suchte oder fand. Daß er die Neubearbeitung seiner überall bekannten Archäologie nicht einem Katholiken übergeben wollte (S. 124), ist wohl begreiflich; aber einige Fühlung mit katholischen Kreisen hätte ihn überzeugen können, daß man seinen Kunstbestrebungen hier durchaus nicht unsympathisch gegenüberstand.

Entwicklungsgeschichte der Baukunst unter vorzugsweiser Berücksichtigung der deutschen Kunst gemeinschaftlich dargestellt an der Hand der politischen Geschichte der Völker. Mit 85 Illustrationen. Von Dr. F. E. Koch, Oberlandsbaumeister. Güstrow. Opitz, 1893. 144 S. Preis 4 Mark.

Auf 144 Seiten die ganze Entwicklung der Architektur von den alten Aegyptern bis auf Schinkel und Klenze im Anschluß an die politische und Kulturgeschichte zur Darstellung bringen, das ist gewiß eine respektable Leistung. Wenn ein solches Unterfangen nicht auf den ersten Wurf und nicht in allweg befriedigend gelingt, so kann das nicht Wunder nehmen. Sehr wenig befriedigt vor allem die Darstellung der antiken Kunst, der nicht ganz 20 Seiten eingeräumt werden; die ägyptische Architektur muß sich mit nicht ganz einer Seite begnügen, und der Verfasser ist hier so wenig orientirt, daß er die Vertreibung der Hyksos als den Beginn der historischen Zeit für Aegypten ansieht und der ganzen ägyptischen Architektur keinen wesentlichen Einfluß auf die spätere Entwicklung der Architektur zuerkennt. Am besten ist die spätere deutsche Architektur behandelt. Das beigezogene historische Moment ist oft recht äußerlich in die kunsthistorische Betrachtung eingeschoben, mitunter auch unrichtig und in subjektiver stark protestantischer Modelung. Immerhin enthält das Büchlein manches Brauchbare.

Rudolph Roth's Verlagsbuchhandlung in Leutkirch (Jos. Bernklau) entsendet ein in Alberttypie ausgeführtes Porträt des hochwürdigsten Bischofs Dr. Wilhelm von Keiser. Dasselbe ist 60 : 45 cm groß, in allweg vortrefflich gelungen und künstlerisch ausgeführt (von Jos. Albert's Hofkunstanstalt in München). Preis 3 Mark.

Dieser Nummer liegt ein Prospekt bei von L. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) in Leipzig, betr. Kunstwissenschaftliche Werke.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 4.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

In allen klassischen Perioden der Kunst hat die Monumentalmalerei streng nach diesem Gesetze der Flachmalerei gelebt. Erst zur Zeit der Spätstile wurde dasselbe ungescheit übertreten. Die Kopfmaler waren es, welche die Wandflächen in den Kirchen gerade so behandelten, wie die Leinwandflächen in ihren Ateliers und dort wie hier sich dieselbe Freiheit des Schaltens und Waltens gestatteten. Sie konnten auch in ihren Wandbildern sich in perspektivischen Künsten nicht genug thun, und es ward bei ihnen zur wahren Leidenschaft, namentlich in den Gewölben und Kuppeln die Flächen aufzulösen in Räume, welche sich ins Unendliche zu verlieren scheinen und Himmel und Erde umspannen, oder die kühnsten und verwegensten Phantasiebauten erstehen zu lassen, welche nichts mehr nach der Architektur der Kirche fragen, ja dieselbe verspotten und verhöhnen; man gewinnt nicht selten den Eindruck, als spräche der Maler zum Architekten: siehe, ich kann noch besser bauen als du. Daß damit die vernünftigen Grenzen der Monumentalmalerei überschritten wurden, wird niemand mehr leugnen. Das Verfehlte und Unsinnige dieses Vorgehens tritt schon dadurch scharf in's Auge, daß es ja nur Ein einziger Augpunkt und Standpunkt ist, von welchem aus diese Kirchengemälde richtig gesehen werden können, von welchem aus die Perspektive entworfen ist und allein richtig wirkt. Auch nur Einen Schritt von diesem Punkt weg gesehen, weichen die Luftbauten aus dem Senkel, erscheinen die Figuren mißbildet, verschieben und verwirren sich die Linien und Formen; mehrere Schritte davon gesehen stürzen die Bauten übereinander, werden die Menschen zu Monstren, ent-

steht eine so heillose Konfusion, führen die Linien und Formen einen so tollen Tanz auf, daß der Beschauer ganz betrunken und von Schwindel und Seekrankheit befallen wird. Und doch spricht, wie Viollet mit Recht hervorhebt (p. 62), Ein milbernder Umstand für die Kopfmaler. Auch sie zeigen insofern noch ein Bewußtsein des dargelegten Gesetzes, als sie für die Regel die eigentlich konstruktiven Theile der Architektur nicht zu befehen wagen und die Gemälde, mit welchen sie die freigelassenen Felder bedecken, immer mit stark profilirter, körperlicher Rahme einfassen. Sie zeigen sich bestrebt, ihre Gemälde von der Architektur abzugrenzen und abzulösen. Damit suchen sie die große Freiheit, welche sie sich herausnehmen, einigermaßen zu rechtfertigen und zu entschuldigen; darin liegt eine stillschweigende Erklärung, daß sie ihre Gemälde nicht als eigentlich monumentale betrachtet wissen wollen, sondern als selbständige Schöpfungen der Malerei, welche gleichsam zufällig gerade an der Wand ihre Stelle gefunden haben.

3) Nunmehr spielt sich die Bemalungsfrage hinüber in das Reich der Farben und diese ihre koloristische Seite ist die zarteste und empfindsamste. Dies ist ein Gebiet, auf welchem die Alten sich vollständig auskannten und mit bewunderungswürdiger Sicherheit bewegten. Für uns ist die Zurechtfindung und Zurechtweisung auf demselben sehr schwierig, weil wir außer der Berathung alter Werke keinen Führer haben als das künstlerische Gefühl und den unzuverlässigen subjektiven Geschmack. Suchen wir zunächst einige Elementarsätze der Farbenlehre festzustellen, deren Kenntniß für das folgende unentbehrlich ist. Wer in dieser überaus schwierigen Wissenschaft sich genauer unterrichten will, dem ist das Studium des Buches von W. v. Bezold, Die Farbenlehre

im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874 und der hier verzeichneten weiteren Literatur zu empfehlen; neuere Werke sind die Farbenharmonie von Jännicke (1878), die Harmonie der Farben von Guichard (1881 ff.).

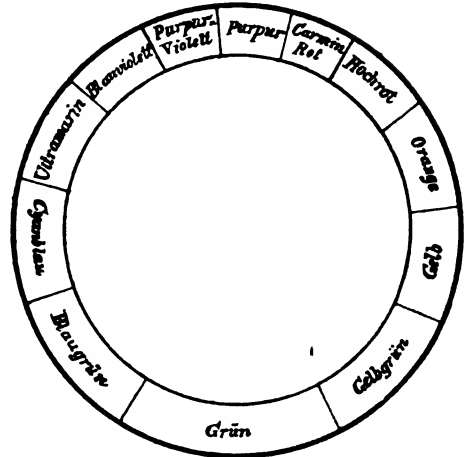
Man unterscheidet Primär- oder Grundfarben, Sekundärfarben und Tertiärfarben. Es gibt drei und nur drei Grundfarben, entsprechend (nach Young-Helmholtz'scher Hypothese) drei Grundempfindungen des Auges, welche vielleicht durch verschiedene Arten von Nervenfasern oder Nervenenden vermittelt werden. Diese sind: gelb, roth, blau. Von der neuen Hypothese, die Bezold vertritt (a. a. O. S. 150 ff.), wonach nicht gelb sondern grün als dritte Grundfarbe anzusehen wäre, sehen wir hier ab. Zu diesen drei Farben kommt schwarz und weiß hinzu, — weiß als das nicht kolorirte Licht, schwarz als die Negative des Lichtes; weiß steigert die Leuchtkraft der Farben, schwarz schwächt dieselbe.

Aus den Grundfarben gehen durch Mischung hervor die sekundären; aus der Mischung von gelb und blau ergibt sich grün, aus der Mischung von roth und blau ergibt sich purpur, aus der Mischung von roth und gelb ergibt sich orange. Aus weiteren Mischungen mehrerer Farben untereinander oder mit schwarz und weiß entstehen die Tertiärfarben, besonders braun, grau, olivengrün.

Man unterscheidet dunkle und helle Farben und will damit bezeichnen die verschiedenen Grade der Intensität einer und derselben Farbe, oder den Grad der Annäherung einer Farbe an schwarz und weiß. Lichtschwache Modifikationen einer Farbe nennen wir dunkel, lichtreiche hell.

Man unterscheidet warme und kalte Farben. Warm sind purpur, roth, gelb, orange. Kalt ist blau. Grün kann warm oder kalt sein, je nachdem in der Mischung gelb oder blau vorwiegt; ebenso violett, je nachdem roth oder blau vorwiegt. Doch sind die Unterschiede warm und kalt keine absoluten und sie können durch Hineingreifen der Unterschiede dunkel und hell sich verschieben und ändern. Kältere Farben machen eine daneben stehende wärmer,

wärmere Farben eine daneben stehende kälter. (Bezold S. 198.)



Jede Farbe paart sich mit einer andern, in welcher sie ihren Kontrast findet oder mit welcher sie sich zu weiß ergänzt. Man nennt daher solche Farben Ergänzung- oder Komplementärfarben. So ist die Ergänzungsfarbe von roth: grün; die von blau: orange, die von gelb: ultramarin, die von gelbgrün: violett u. s. w. Auf der Farbentafel oder dem Farbkreis, welcher hier folgt (nach Bezold S. 175), stehen je die Komplementärfarben einander gegenüber.

Was die Zusammenstellung der Farben betrifft, so lassen die Grundfarben sich beliebig je zu zweien und mit schwarz und weiß paaren; man mag sie werfen wie man will, so wird eine gute Wirkung entstehen, also roth-blau, roth-gelb, roth-schwarz, roth-weiß; blau-gelb, blau-weiß, blau-schwarz; gelb-schwarz, gelb-weiß. Man kann ferner mit jeder Farbe die ihr auf der Farbentafel nächststehende zusammenstellen; sowie man aber von einer Farbe etwas über ihre unmittelbare Nachbarschaft hinausgreift, so bekommt man sehr schlechte Verbindungen, bis man bei fortgesetztem Weiterstreiten auf dem Umfang des Farbkreises wieder zu besseren und schließlich zu den wirksamsten Kombinationen gelangt. Die schlechtesten Verbindungen erhält man, wenn der Abstand der Töne zwei Intervalle beträgt d. h. wenn zwischen den beiden Farbtönen einer inmitten liegt; gut werden die Kombinationen, wenn beide

in der zwölfstufigen Farbenreihe wenigstens um vier Töne von einander absteigen d. h. wenigstens drei Töne dazwischen liegen; die besten Kombinationen ergeben sich, wenn die beiden Farben nach beiden Richtungen hin gemessen um gleich viele, mithin um sechs Intervalle von einander absteigen; das trifft zu bei purpur-grün; karminroth-blaugrün; hochroth-cyanblau; orange-ultramarin; gelb-blauviolett; gelb-grün-purpurviolett. (Bezold S. 216 f. 226 f.)

Kunstgeschichtlich spielt die erste Rolle das Paar: roth=blau, dem wir in der ägyptischen und assyrischen Kunst schon begegnen, dann in der alten griechischen Polychromie, ferner besonders in der Glasmalerei des Mittelalters.

An die Kombinationen zu zweien reißen sich an die Farbentriaden. Man erhält hier die richtigen Dreiklänge, „wenn man aus der zwölfstufigen Farbenreihe Töne so auswählt, daß zwischen zwei derselben je drei Zwischenstufen eingestellt sind; fängt man z. B. bei irgend einem Tone an, so muß, wenn man diesen Ton als ersten rechnet, durch Hinzunahme des fünften und neunten Tons eine solche Trias entstehen; so erhält man die folgenden Triaden: purpur-gelb-cyanblau; karminroth-gelbgrün-ultramarin; hochroth-grün-blauviolett; orange-blaugrün-purpurviolett; zu jeder dieser Triaden, sofern sie nicht selbst schon gelb oder orange enthält, kann noch schwarz und weiß, gold und silber hinzutreten“ (Bezold S. 235 f.)

Wie man über die Farbenpaare und Farbentriaden hinausgreifen will und den Versuch macht, vier und mehr Farben gleichwerthig zu gruppieren, steigern sich die Schwierigkeiten, eine Farbenharmonie zu gewinnen, ungemein. Daher ist es rathsam, sich Beschränkung aufzulegen in Verwendung der Farbenkräfte, wie denn auch die mustergiltigste antike Polychromie, besonders die ägyptische, mit einer geringen Zahl von Farben operirte.

Von großer Wichtigkeit und Bedeutung ist die Contur, einmal als Grenze zwischen zwei verschieden gefärbten Flächen, sodann als Umrandung, welche ein Ornament von seinem Grunde trennt. Dieselbe muß sowohl einem zu harten Auf-

einanderstoßen und wieder einem unschönen Verschwimmen zweier aneinander grenzender Farben entgegentreten, wie besonders das Flächenornament kräftiger vom Grund abheben und seine Zeichnung schärfer hervorheben.

Nach Vorausscheidung dieser Grund- und Erfahrungssätze können für die Farbausstattung der Kirchen folgende Regeln festgestellt werden.

a) Jede Architektur hat ihren Schwerpunkt unten, zeigt in den unmittelbar aus dem Fundament aufsteigenden Mauern die größere Massigkeit, die ruhende Schwere, die gebundene Kraft, in den oberen Bauthetheilen das Streben nach Erleichterung, Verjüngung, Befreiung, nach Durchbrechung und Auflösung der Massen, nach freierer Gliederung. In organischem Eingehen in die Architektur wird auch die Malerei unten mit den stärkeren, ruhigeren, dunkleren Farbtönen arbeiten, oben mit den helleren, lichterem, freundlicheren. Auch die Bemalung bedarf eines festen, hohen, kräftigen Sockels, auf welchem der lustige obere Farbenbau ruht und welcher das Auge zur Ruhe kommen läßt.

Sonach sind die unteren Bauthetheile die Region der dunkleren, dumpferen Sekundär- und Tertiärfarben, die oberen die Region der lebhafteren, bunteren, helleren Grundfarben. Diese Farbenzonen sind sowohl richtig gegen einander abzugrenzen als richtig ineinander überzuleiten. Dazu dienen Farbenlinien, Farbenbänder, Bordüren, im Ton sorgfältig so gestimmt, daß sie nicht bloß scheidend sondern auch vermittelnd sich zwischen die dunklen unteren und die lichten oberen Zonen legen.

b) Die zweite Regel hängt mit der ersten zusammen. An jedem Bau, der irgend Stil hat, ganz besonders an den gothischen Bauten sind zu unterscheiden die eigentlich konstruktiven oder tragenden Glieder: Pfeiler, Säulen, Eisen, Fensterbogen und Fensterrahmen, Gesimse, Gewölberippen, gleichsam das Rückgrat des architektonischen Organismus, — sodann die sekundären Theile, die von jenen gehaltenen und getragenen Wandflächen, Füllungen, Gewölbetheile. Wie schon oben

angedeutet, muß jede Bemalung, welche wirklich architektonisch und monumental sein will, mit diesem Unterschied rechnen; sie darf ihn nicht negiren und verweisen, sondern muß ihn betonen und hervorheben. Da die dunklen und warmen Töne mehr Tragkraft und mehr Wucht haben als die kalten und hellen, so wird sie jene erstgenannten Teile im allgemeinen vorwiegend mit dunklen und warmen Farben bedenken, die Flächen mit hellen und kalten. Beispiele aus der alten Zeit siehe Zeitschrift für christliche Kunst I. S. 164 ff.

c) Was von der Farbe gilt, gilt auch vom Ornament. Daß dasselbe mit dem Stil des Baues übereinstimmen muß, ist selbstverständlich. Es sind nun aber auch dem Gesagten entsprechend die unteren Bauteile nur mit sehr kräftigem, ruhigem, wuchtigem Ornament oder besser noch für die Regel ohne alles Ornament, bloß mit einem Farbenton zu behandeln. Das Ornamentband, welches die dunkle und schwere untere Farbenregion abschließt, wird ebenfalls ein ernstes, kraftvolles, womöglich ein der Architektur entlehntes oder streng geometrisches Motiv sein; die freieren, luftigeren, die vegetabilischen Ornamente sind für die oberen Regionen vorzubehalten. Das gleiche gilt von der ornamentalen Behandlung der Hauptglieder im Unterschied von den Flächen.

d) Betreffs der figürlichen Malerei finden sich von der altchristlichen Periode an durch das ganze Mittelalter hindurch zwei Systeme verwendet; das eine bevorzugt sehr helle Hintergründe, das andere sehr kräftige und dunkle. Beide Systeme sind verwendbar; es ist nur darauf zu achten, daß die warmen Farben den Figuren vorbehalten bleiben, also die Hintergründe kalte Töne bekommen. Doch können auch Hintergrund und Figuren warmtönig sein. Z. B.: Grund Umbra, Figuren warmer Naturton (grau mit etwas gelb), Heiligenscheine Lichtocker; unten am Bild ein Streifen Dunkelocker, oben ein Streifen Englischroth — fünf Töne, welche sehr angenehm zusammenzufizieren. Weitere Ausführung und Beispiele siehe Zeitschrift für christliche Kunst I. S. 304 ff.

Das sind nun wohl Gesetze, abgeleitet aus dem Wesen der monumentalen Malerei, bekräftigt durch das Beispiel der klas-

sischen Periode. Wir haben Gesetze, aber wir haben nicht das Gesetz. Jene Sicherheit, mit welcher die Ägypter und die Griechen, mit welcher die altchristliche und mittelalterliche Kunst die Architektur malerisch zu behandeln wußten, mit welcher sie jeden Bau, ob groß oder klein, das ihm auf den Leib geschnittene und tabellos sitzende Farbgewand, bald schlicht und einfach, bald von strahlender Herrlichkeit, zu besorgen verstanden, eine Sicherheit, die nicht auf der schwanken Grundlage von Gefühl und Geschmack, sondern auf klarer Kenntniß des Gesetzes und auf sicherer Tradition beruhte, — diese Sicherheit ist uns abhanden gekommen. Wir sind auf das Experimentiren angewiesen. Dabei können die oben angeschriebenen Maximen vor manchem Irrweg bewahren, und das Studium der Alten, das beständige Anschauen tüchtiger Meisterwerke, das Sichversenken und Sichhineinleben in deren Farbenharmonien kann uns auf richtige Wegeleiten. Aber schließlich wird doch immer nur ein gut veranlagtes und tüchtig geschultes malerisches Talent einen künstlerisch befriedigenden Bemalungsplan für eine Kirche entwerfen können, wäre es auch ein einfacher Bau und wäre auch nur eine einfache Bemalung in Aussicht genommen. Man kann nicht in einigen Stunden und Tagen, man kann nicht durch eine Reihe von Gesetzen und Regeln, man kann nicht durch Aulernung gewisser Handgriffe und Praktiken jemand in die monumentale Malerei einschulen. Die profane Dekorationsmalerei, von welcher unsere Kirchenmaler meist herkommen, kann für die Kirchenmalerei eine gewisse Vorbildungsschule sein, in den meisten Fällen ist sie vielmehr eine Mißbildungsschule. Wenn ein Zimmermaler so frech ist, ohne weiteres in die Kirche einzubringen und Kirchenwände zu bemalen wie er vorher Zimmerwände und Zimmerplafonds bemalt hat, so wird er zum Verbrecher, der Kirchen schändet und mit Pinsel und Farbe Schandthaten verübt, welche an ihm und seinen Auftraggebern geahndet werden sollten. Wenn der Verfasser der mehrgenannten Broschüre seine Ausführungen mit dem

Verlangen schließt, der Klerus müsse wieder soweit künstlerisch gefördert werden, daß er die ausführenden Künstler in den Regeln der Kunst, hier also der monumentalen Malerei unterweisen könne, so verlangt er damit etwas Unmögliches. Und er vertraut viel zu viel auf seine eigene Unterweisung und überschätzt deren Werth weit, wenn er meint, mit denselben einen gründlichen und genügenden Unterricht in der großen Frage der kirchlichen Wandmalerei erteilt zu haben. Man kann ja wohl Regeln und Gesetze aufstellen, aber es kommt nun alles an auf deren vernünftige Befolgung und richtige Anwendung. Man kann und muß dafür eintreten, daß statt der verschwommenen Halbtöne wieder die vollen und ungebrochenen in ihr Recht gesetzt werden, aber man darf nicht vergessen, daß die Beherrschung der letzteren unendlich schwieriger ist, als die der ersteren und eben nur einem wirklichen Künstler ganz gelingt. Man kann allgemeine Weisungen geben, aber jeder Bau ist ein Individuum und will individuell behandelt sein. Man kann und soll die alten Muster beiziehen, aber deren richtige Beratung und Benützung ist eben wieder Sache höchster Discretion und feinen künstlerischen Gefühls. Wir haben für Ausmalung der gothischen Kirchen das Musterbuch von W. und G. Audsley (*La peinture murale décorative dans les Style du moyen-age. 36 Planches, Paris 1881*) mit vorzüglichen Farbentafeln; man kann unseren Kirchenmalern wahrhaftig nicht den Vorwurf machen, daß sie es nicht benützen, aber wieviel Unfug verschuldet die geist- und sinnlose Benützung desselben! Man kennt Gesetze der Farbenharmonie und der Verfasser der Broschüre verpflichtet auf dieselben; aber wenn eine Wand durchaus nur mit Farben bemalt wird, welche nach diesen Gesetzen harmonisch sind, so ist damit noch lediglich keine Garantie für eine richtige monumentale Bemalung gegeben. Das Farbenklavier wäre ja leicht zu beschaffen; aber jetzt kommt erst alles darauf an, wer darauf spielt und was er spielt. Die musikalische Wirkung hängt nicht allein ab von der Harmonie der Töne. Eine Vielzahl harmonischer Töne ist noch keine Musik. Zur Harmonie muß die Melodie kommen,

und die melodische Stimmung ist eben wieder das, was nur der Künstler geben kann. Wieviel Farbenträfte in Bewegung gesetzt werden sollen, zu welchen Theilen ihnen die verfügbaren Flächen einzuräumen sind, welche Intensität einer jeden zu geben ist, wie sie gegen einander gewogen, wie die kalten und warmen Töne ins Gleichgewicht gesetzt werden sollen, wie Farbe und Ornament zu richtigem Zusammenspiel zu verbinden sind, wie die Bemalung mit den Lichtverhältnissen des Baues, wie die Wandmalerei mit der Glasmalerei in Einklang zu setzen ist, wie die Melodie der Farben in den Rhythmus der Disposition der ganzen zu bemalenden Fläche einzufügen ist, — alles das läßt sich nicht ins einzelne demonstrieren und wenn es für einen Bau richtig getroffen wurde, so ist damit noch kein Parabigma geschaffen, das man ohne weiteres auf andere übertragen dürfte.

In Anbetracht dieser großen Schwierigkeiten läßt sich eigentlich nur ein Hauptgesetz aufstellen: Man vertraue ein Werk; welches soviel Takt und künstlerischen Sinn, soviel Discretion, so verständnisvolles Eingehen in die gegebene Architektur, solche Beherrschung der Farbenwelt voraussetzt, wie die kunstgerechte Ausmalung einer Kirche, bloß einem wirklichen, auf dem Gebiet der Kirchenmalerei ganz erprobten Meister an.

Das scheint nun freilich leichter gesagt, als durchgeführt. Die Meister ersten Ranges sind selten. Ihre Beiziehung setzt für gewöhnlich schon ziemlich reiche finanzielle Mittel voraus. Sollen die Duzende von Meistern vierten bis sechsten Ranges zum Hungerstode verurteilt sein? Wenn kostspielige Bemalungswerke, namentlich ausgebehntere Figurenmalereien den eigentlichen Meistern vorbehalten werden müssen, sollte es nicht angehen, einfache und schlichte derartige Aufträge solchen zu übergeben, welche mehr Handwerker als Künstler sind.

Unsere Absichten sind gewiß keine grausame und mörderischen. Aber man täuscht sich, wenn man glaubt, eine einfache Kirchenbemalung, etwa eine rein ornamentale und koloristische ohne Figurenmalerei, füg-

lich auch sehr untergiltigen Meistern, gewöhnlichen Dekorationsmalern überlassen zu können. Da wo man sich für die Einfachheit entscheidet — wir werden selbst ein sehr nachdrückliches Wort zu ihren Gunsten sprechen, — wo man wenig Geld aufwenden kann und will, sollte man doch in Einem Punkt nicht sparen: man sollte die Entwerfung des Bemalungsplanes und einer ganz genauen Farbenskizze auch in diesem Fall unbedingt nur einem eigentlichen Meister, nie einem Handwerker übertragen. Die Ausföhrung des Planes könnte dann wohl Malern niederen Ranges anvertraut werden, welche strengstens auf diesen Plan zu verpflichten und bei der Ausföhrung strengstens zu kontroliren wären, sei es vom Geistlichen, sei es von einem andern Kunstverständigen oder, was das beste wäre, von dem Verfertiger des Planes selbst.

Es ist dabei durchaus nicht nöthig, nicht einmal wünschenswerth, daß die Farbenskizze in besonders großem Maßstab gefertigt werde. Die Disposition und die Kolorirung kann füglich im Maßstab 1:100 entworfen werden. Lediglich eine faule Ausrede und ein Eingeständniß eigener Schwäche ist es, wenn Kirchenmaler nicht selten die Vorlegung einer Farbenskizze verweigern unter dem Vorgeben, es sei doch nicht möglich, im Kleinen ein richtiges Bild von der Bemalung zu geben, oder wenn sie, was noch häufiger vorkommt, sehr schlechte und mangelhafte Farbenskizzen damit entschuldigen wollen: es mache sich alles im Großen und in Wirklichkeit viel besser und richtiger, als auf der Skizze. Ja es macht sich besser, wenn es besser gemacht wird. Aber eine schlechte Farbenskizze, auf die Wand und in's Große übertragen, wird für die Regel nicht besser, sondern sie wird in dem Maßstab schlechter wirken, in welchem sie vergrößert worden ist. Es ist nicht wahr, daß in kleinem Maßstab sich kein genaues Bild von dem Farbungswand eines Baues geben lasse. Eine kleine, aber freilich in allen Maßen und Formen richtige Skizze des betreffenden Baues kann viel leichter malerisch disponirt und in Farben gesetzt werden, als eine große; sie ist leichter zu

übersehen, die Farbenwirkung leichter zu kontroliren. Erprobt sich ein Bemalungsplan im Kleinen nicht, so kann er groß ausgeführt unmöglich besser und richtiger werden; Farbenverstimmungen im Kleinen werden im Großen zu gellenden Dissonanzen. Ein Bemalungsplan, der im Kleinen harmonisch wirkt und die strengste Prüfung aushält, wird, sorgfältig ausgeführt, auch auf die Wand übertragen sich bewähren.

Man lasse also nie untergiltige Meister auf diesem schwierigen Gebiet ganz selbständig schalten und walten, sondern unterstelle sie mit aller Strenge einem Meister oberen Ranges. Das Beste wäre, in jeder Diözese Einen ganz erprobten Maler aufzustellen, der für die ganze Diözese die Pläne für Kirchenbemalungen zu fertigen hätte. Von ihm wäre zu verlangen, daß er jedesmal den in Frage kommenden Bau ganz genau aufnehme und nun im genannten Maßstab die Farbenskizze entwerfe. Seine Aufgabe wäre auch, je nach der Beschaffenheit des Baues die Technik zu bestimmen, in welcher gemalt werden soll. Freilich dieser Meister müßte sich zu bescheiden, zu beschränken, auch kleinen und engen Verhältnissen anzubekommen wissen. Er müßte — für unsere Verhältnisse zum mindesten — die große Kunst verstehen, mit wenig Mitteln, eine wahrhaft künstlerische Wirkung zu erzielen und dürfte nicht seinen Ehrgeiz darein setzen, bei jeder Kirchenbemalung mit ausgebeuteten figürlichen Malereien, mit überschwenglicher Ornamentik, mit dem Aufgebot aller Farbenmächte und mit Verschwendung von Gold zu manövriren.

(Fortsetzung folgt.)

Monstranz im Renaissancestil.

Der Auftrag, entweder für eine romanische oder für eine Renaissance-, Barock-, Zepfikirche eine Monstranz zu beschaffen, setzt uns immer in einige Verlegenheit. Monstranzen aus der romanischen Zeit gibt es nicht. Das Bedürfniß einer Monstranz stellte sich erst ein mit dem 14. Jahrhundert, mit dem Aufkommen des Fronleichnamsfestes und der Fronleichnamsprozession und der damit verbundenen Aus-

setzung der unverhüllten heiligen Hostie. Noch im 14. und selbst im 15. Jahrhundert wurde das Sakrissimum vielfach im Kelch exponiert und auch bei der Fronleichnamsprozession im Kelch umhergetragen. Aber mehr und mehr kamen in Aufnahme eigene Expositionsgefäße, denen der gotische Stil eine Form gab, welche durch mehrere Jahrhunderte stereotyp blieb und nur durch reichere oder einfachere Ausgestaltung, durch Anbringung von mehr oder weniger Schmuck und Bildwerk, variiert wurde. Die Pyxis aus Krystall oder Glas, welche die hl. Hostie birgt, häufig ein Glascylinder, wurde nämlich eingegliedert in eine thurm- oder fagadenartige Konstruktion. Besonders aus dem 15. und 16. Jahrhundert ist uns eine stattliche Reihe solcher gotischer Monstranzen erhalten, und sie liefern uns schöne und der Nachbildung fähige Vorbilder, wenn immer wir für gotische Kirchen eine Monstranz zu besorgen haben. Aber nicht leicht ist es, etwa für romanische Kirchen jenen gotischen Typus einfach in den romanischen Stil zu übertragen, und fehlgeschlagen sind auch nach Ausweis der Preiscourants und Musterbücher unserer Ateliers viele Versuche, aus dem romanischen Stil heraus selbstständig neue Formen der Monstranz zu schaffen.

Die Renaissance hat häufig, aber nicht immer mit Glück und Geschick die gotische Form in ihre Stilprache übersetzt. Dagegen schuf der Barock- und Rokoko- Stil einen neuen Typus, welcher die größte Verbreitung erlangt hat, die sog. Sonnenmonstranz. So schön die ihr zu Grunde liegende Idee ist — der eucharistische Christus als Centralsonne der Liturgie und Christenheit, die heilige Hostie umflossen von der Glorie, welche von den ältesten Zeiten an die Gestalt des Heilands in der christlichen Kunst umweht, — so prosaisch, hart und künstlerisch unbefriedigend ist die plastische Darstellung dieser Idee durch jene Spätkünste. Sehr zu kurz kommt die Kunst namentlich in jenen Monstranzen, welche die runde Sakramentsnische einfach mit einem zwei- bis vierfachen Kranz von Strahlenspitzen umziehen (Beispiele aus unserem Land in „Württembergischen kirchlichen Kunstatlerterräumen“ p. LXIV.), — trotz allen Glanzeffektes sehr unor-

ganische und stachelige Gebilde. Nicht besser wirkt die Sonnenform durch die beliebte Auflebung von Wolken oder wulstigem Ornament oder unschönen Brustbildern auf die Strahlenscheibe. Von wenigen acht künstlerischen Gebilden dieser Spätzeit (Beispiele aus unserem Lande s. a. a. O. p. LXIII) abgesehen, frankten alle Reproduktionen dieses Typus an dem unglücklichen Naturalismus, der die Sonnenstrahlen in geraden oder gezackten oder gewellten Metallspitzen nachbilden will. Von erschreckender Höhe, welche auch die schlimmsten und mißratensten Werke jener Zeit noch weit übertrifft, sind die Sonnenmonstranzen, denen man heutzutage mitunter in unsern Ateliers und in modernen Musterbüchern begegnet.

Unser geläuteter Kunstgeschmack verbietet uns, die Form der Sonnenmonstranzen einfach nachzubilden. Andererseits können wir natürlich auch nicht daran denken, Barock- und Rokokokirchen einfach mit gotischen Monstranzen auszustatten, die mit den Stilformen der Kirche nicht im Einklang sind und doch auch gerne am Fehler zu großer Lustigkeit und Zierlichkeit leiden, daher eigentlich ihren Hauptzweck ungenügend erfüllen, das Allerheiligste in weit hin sichtbarem Schaugefäß für die Anbetung des Volkes zu exponieren.

Der inzwischen rasch verstorbene Schulinspektor Kieninger bestellte für die große ehemalige Klosterkirche zu Wiblingen eine neue Monstranz, weil die vorhandene in den weiten Räumen dieser Kirche vollständig verschwand. Dieser Bestellung verdankt der Entwurf der Beilage seine Entstehung. Der Besteller starb an dem Tag, an welchem das Werk fertig aus der Hand des Meisters hervorging.

Große Dimensionen waren hier also Bedürfnis. Wir gaben der Monstranz eine Höhe von 80 cm und waren bedacht, ihren Hauptkörper so zu konstruieren, daß er trotz reicher Durchgliederung nicht zu stark durchbrochen und durchlichtet wurde, sondern die Fähigkeit behielt, auch in die Ferne noch kräftig zu wirken. Als Hauptidee wurde beibehalten, die Pyxis, der entsprechend der heiligen Gestalt runde Form gegeben wurde, mit großer und prächtiger Gloriole zu umziehen, aber unter Verzicht auf zöpfiges Strahlenwerk. Das mitt-

lere Gehäuse der Pyxis tritt, was auf der Abbildung nicht genau zu sehen, aus der Umrahmung ziemlich hervor. Schöne kreisrunde Krystallplatten schließen den Behälter der Pyxis nach vorn und hinten ab; die vordere ist in einen Zackenfries gefaßt, die des Thürchens in einen Rundbogenfries; die reich verzierte silberne und vergoldete Lunula, mit einem Amethyst und Granatsteinen besetzt, fehlt auf der Abbildung. Um die vordere Krystallscheibe legt sich ein kräftig ausgewölbter Reif, außen wieder mit Zackenfries umrandet, auf seiner gewölbten Fläche mit achtzehn reich facettirten Glaspasten von intensiv rother Farbe besetzt. Gegen diesen Mittelförper tritt nun die eigentliche breite Umrahmung ziemlich zurück. Dieselbe wird gebildet zunächst durch einen breiten, glatten, mit Ornamenten besetzten Streifen; ihn begrenzt ein kräftiger Rundstab und auf diesem sitzt auf ein reicher Ornamentenfranz, der etwas, aber nicht zu stark durchbrochen ist, dreiflüglige, kräftig herausgetriebene und feingeschwungene Blätter, zwischen denselben Zierpostamenten mit Pinienäpfeln und Blattkelfen. Der Flachstreifen zwischen dem Mittelgehäuse und dem äußersten Ornamentfranz ist ganz mit schönem blauem Email grundirt, von diesem farbigen Grund heben sich die aufgesetzten, vergoldeten Ornamente, mit großen und kleinen rothen und grünen Steinen wirksam ab. Oben überragt den runden Körper ein kräftig entwickeltes Kreuz mit großem hellrothen Stein in der Mitte und mit kleinen Steinchen auf den blumenförmig auslaufenden Enden. Der hohe Schaft des Fußes ist viergliedrig, durch kräftigen, runden, gleichfalls mit Steinen besetzten Nodus getheilt; eine etwas zu stark eingezogene, profilirte Kehlung leitet über in den eigentlichen Fuß, dessen Flächen mit getriebenem Blattornament besetzt sind.

Die Lichtdruckwiedergabe vermag von dem reichen Farbenpiel des Werkes keine Vorstellung zu geben, zeigt aber wenigstens Bau und Disposition des heiligen Gefäßes. Konstruktion und Ornamentik hält sich durchaus im Rahmen einer edlen Renaissance, die auch für Zopf- und Barockkirchen geeignet ist. Das hier gebotene Thema ist mannigfacher Variation und einer Reduktion oder Steigerung der Maße fähig; für

kleinere Kirchen könnte der äußerste Zierfranz leichter und lustiger, das Ornament des Emailkranzes noch feiner gestaltet werden.

Das ganze Werk ist durchaus Handarbeit und erfordert zur Ausführung einen kundigen Meister. Als solcher bewährte sich Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart, der nach diesem Entwurf die Wiblinger Monstranz tabellos fertigte. Mit besonderer Sorgfalt sind die getriebenen Ornamente behandelt. Auch die Rückseite — bei manchen Werken dieser Art so unverantwortlich vernachlässigt — ist so ausgestattet, daß sie der Vorderseite keine Unzucht macht; hier wurden die vielen Schräufchen, mit welchen die einzelnen Theile und Ornamente auf einander befestigt sind, mit silbernen Rosettchen montirt, welche als Verzierung wirken. Das Ganze ist aus Kupfer getrieben, das Kupfer wurde zuerst versilbert, dann vergoldet. Man wird nicht behaupten können, daß man an dieser Monstranz die Strahlenzacken der Zopfmonstranzen vermisst, oder daß die letzteren schöner und würdiger seien als diese edlen Renaissanceformen.

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

Zur Baugeschichte obgenannter Prämonstratenser-Abtei in Oberschwaben vom 17. Jahrhundert ab konnten seither aus Mangel an bekanntem urkundlichen Material¹⁾ und weil ihr Geschichtsschreiber Prior Ambros John²⁾ den Bausachen bloß wenige Zeilen widmete, nur spärliche Data beigebracht werden.³⁾

Neuestens ist dem Herrn Gymnasialvikar Berthold Pfeiffer in Stuttgart, welcher die Baugeschichte der Renaissance- und

¹⁾ Auch die „*libri Praelatorum*“, jetzt im Archiv zu Stuttgart, sollen keine diesbezügliche Ausbeute geben und zudem einer der sechs Folio-bände verschollen sein.

²⁾ *Historia imper. Canoniae Minor-Augiensis*. Const. 1763.

³⁾ Diese habe ich in einer jetzt fast vergriffenen Broschüre: *Zur Geschichte des Prämonstratenser Klosters W., Ravensburg 1883* und in *Hofes Diözesanarchiv 1884, Nr. 1 ff.* veröffentlicht.

Barockkirchen Oberschwabens zum Gegenstand eingehender Forschungen gemacht hat, der glückliche Fund eines Faszikels von chronologisch nicht geordneten Weissenauer Bauakten gelungen, die, als das Kloster im Jahre 1834 aus dem Besiz der Grafen Sternberg-Manderscheidt an die Krone Württemberg gekommen, in die Registratur des Kameralamts Weingarten gelangten.¹⁾ Auf den Wunsch des Finders wird ihr sehr wichtige und reichliche Aufschlüsse, zumal über die in Thätigkeit gewesenen Architekten, Bildhauer, Maler und Stukkatoren gebender Inhalt in Nachstehendem veröffentlicht.

I. Die Bauten des 17. Jahrhunderts.

1) Abt Johann Christoph Härtlin (1616 bis 1654) sächsisch wegen ruinösen Zustands des neben der Kirche zwischen Chor und Schiff gestandenen Turms genöthigt, diesen bis auf die vier unteren viereckigen Stockwerke abtragen zu lassen. Er ließ ein fünftes viereckiges Stockwerk für das Geläute erbauen, dieses mit einem Gang oder Kranze krönen und den Thurm durch zwei weitere, engere, achteckige Stockwerke und wälsche Kappen in einer Höhe von 140 Fuß abschließen. Die Arbeit übernahm der von dem Prälaten von Ursperg empfohlene Bau- und Maurermeister Hans Guggenmoss von Weilheim gegen einen Lohn von 1150 fl. in Reichsthalern, Hofstisch, Quartier für die Arbeiter, tägliche 1½ Maß Wein und eine Verehrung für seine Frau. Der Grundstein zum Neubau wurde über dem vierten Stockwerk am 2. Mai 1623 gelegt und das Ganze in demselben Jahre am 28. August vollendet.²⁾

Die Thurmuhre lieferte 1626 Uhrmacher Andreas Rauch von Lemkirch um 305 fl.³⁾ Der Thurm wurde im Jahre 1656 von Hans Kocher, Zimmermeister aus Hinderlang, mit eichenen angestrichenen Schindeln gedeckt. Der Meister erhielt dafür 160 fl., 3 Malter Kernen und 3 Felle zu einer Kleidung.⁴⁾

¹⁾ VI. Sect. IV. Fasz. 30, lit. b—f.

²⁾ Vertrag vom 2. April, zwei Konzepte; vgl. John a. a. O. 115.

³⁾ Vertrag vom 17. November.

⁴⁾ Vertrag vom 27. Mai, zwei Konzepte oder Kopien.

2) Der noch jetzt stehende Chor der Klosterkirche wurde, nachdem der alte baufällig geworden,¹⁾ in den Jahren 1628—1631 von „Martin Barbierer, Wert- und Maurermeister von Ruesfle im Sachsthal“, auf Grund ihm vorgezeigten Visiers erbaut, gedeckt und mit Ausnahme des oberen Gewölbs bestochen, auch eine gemauerte Hauptbohle unter ihm durchgeföhrt.

Die Entlohnung sollte bestehen in 2200 fl., 30 Malter glatten Kernen, 30 Malter Roggen, acht Viertel Breimehl, 1½ Zentner Schmalz, 2 Salzscheiben, 6 Strich gestampfter Gerste und nach Vollendung des Baues eine standesgemäße Kleidung verabreicht werden. Im Fall des Ablebens habe Albrecht Barbierer, der Bruder Martins, einzusehen. Die Abtei liefert dem Baumeister und dessen Gefinde Behausung, Holz, Lägerstatt, und hat ersterer die Tafel bei den Amtsleuten, oder im Konvent, in seiner Abwesenheit dessen Bruder bei den Hofsdienern mit einer halben Maß Wein zu jedem Essen, und wenn auch er nicht anwesend, hat der Valier den Meistertisch. Alle Baufahrnis und Baumaterialien liefert das Kloster und übernimmt den Abbruch des alten Chores und das Graben des Fundamentes.²⁾ Die Arbeiten begannen den 26. April 1628 und die Verrechnungen gehen vom 19. Mai genannten Jahres bis zum 25. Januar 1631. Im Jahre 1632 schuldete das Kloster für den Bau noch 540 fl., welche Summe wegen der Kriegsläufe erst vom nächsten Abte Bartholomäus Eberlin (1654—1681) an die Söhne der Gebrüder Martin und Albrecht Barbierer unter dem 2. Juni 1668 abgetragen wurde. Beide führen den Namen Julius. Der eine unterschreibt auf der Quittung, wo sie sich als Söhne der beiden nennen: „Jo D. Giulio Barbiero affermo come sopra“, der andere: „Julius Barbierer, Maurermeister.“³⁾

Mit Martin, Albrecht Barbierer und Giulio Barbiero lernen wir drei neue Baumeisternamen kennen, der schon bekannte vierte, als „Julius Barbierer“ Unterschriebene dürfte mit dem „Julius Barbier“ identisch sein, welcher in Gemeinschaft mit seinen Brüdern Dominikus und Petrus die Benediktinerkirche zu Isny von 1660 ab erbaut hat.⁴⁾

¹⁾ Vielleicht war es noch derjenige des ersten Baues, eingeweiht 1172. Acta S. Petri in Augia, edid. Baumann; Karlsruhe 1877 pag. 10.

²⁾ Baugebding vom 15. Juli 1627 in Konzept und dreifacher Reinschrift.

³⁾ Sie siegeln zweimal mit einem und demselben Petschaft, das wohl dem letzteren gehörte: im Schild eine Vliese; Helmzier ein halber Mann mit Hut, der in der erhobenen Rechten ein breites Messer hält. Daneben: I. B.

⁴⁾ S. Keplers Württembergische Kunstalterthümer 391 und die Mittheilungen aus Isny in P. Beck's Aufsatz Nr. 10, Jahrgang 1893, S. 95 dieser Zeitschrift.

Aus dem Umstand, daß auf der oben genannten Quittung von 1668 als Eltern zuerst Martin und dann der ohne Zweifel jüngere Albrecht (er hatte in W. nur den Hofdienertisch und sollte nach Martins event. Tod für ihn ganz eintreten) genannt werden und von den Söhnen zuerst Giulio, der seine Ausbildung vermutlich im Weßschland erhalten oder dort wenigstens zeitweilig gearbeitet und seinen Namen italienisiert hatte, und dann erst Julius unterschreiben, wird der Schluß nicht zu gewagt sein, daß ersterer der Sohn Martins, letzterer der Sohn Albrechts ist. Damit ergäbe sich folgender Stammbaum:

Martin „Barbierer
v. Rueffle“
Werkmmeister in Weis-
senau 1627–1631.

Giulio Barbiero.

Albrecht Walbierer,
stellvertretender Werkmeister
in Weissenau.

- 1) Julius „Walbierer v. Rueffle“
- 2) Dominikus „Walbierer v. Rueffle“
- 3) Petrus „Walbierer v. Rueffle“
1660 in Jüng., nicht schon 1635.

In dem Weissenauer Baugebiet heißt die Heimath der Barbierer „Rueffle im Saffertthal“, in den Jänner Nachrichten Rusle (Roffle) bei Bregenz. Aber weder im Bregenzerwald, noch in Tyrol oder der Schweiz gibt es einen Ort, beziehungsweise ein Thal dieses Namens. Dieser hat seinen Namen gänzlich, jener wenigstens theilweise geändert. Der Wortstamm ist zweifelsohne romanisch und bedeutet Schlucht. Laut gefälliger Mittheilung Herrn Pfeiffers wäre am ehesten Rossina, Theilsgemeinde von Tengen im Thal Oberhalbstein (romanisch Sur Seissa = supra saxum, Stein = Sax) als Heimath der Barbierer anzusprechen. Anders wäre es freilich, wenn, worüber noch Nachforschung angestellt werden wird, in alten Jänner Originalakten „Rusle“ (Roffle) mit der näheren Bestimmung „bei Bregenz“ aufgeführt würde.

Während die Akten über das prächtige Chorgestühl leider nichts enthalten,¹⁾ geben sie über den gleichfalls noch stehenden Hochaltar reichliche, bis jetzt anderswo, so im Stuttgarter Archiv, vergeblich gesuchte Aufschlüsse.

Abt Johann Christoph Härtlin schließt den 29. Dezember 1628 „mit dem vornehmen und kunstreichen Meister Christian Steinmüller (Steinmüller),

¹⁾ E. meine Beschreibung a. a. O. (Brochure S. 20).

Maler und Bürger zu Augsburg“ einen Vertrag über das binnen Jahresfrist um 600 fl. zu liefernde, 20 m hohe, 12 m breite Hochaltarblatt.¹⁾ Es stellt als Hauptgegenstand im Vordergrund den Abschied der Apostel Petrus und Paulus (Patrone der Kirche und Abtei) vor ihrer Hinrichtung, im Hintergrund in kleineren Figuren dieselbe selbst dar: links in der Ebene am Wege nach Ostia wird der hl. Paulus enthauptet und entspringen, wo sein Haupt aufschlägt, die 3 Quellen, rechts oben auf einem Hügel wird Petrus gekreuzigt. Die zur Eskorte beorderten Reiter — darunter prächtige Köpfe — tragen noch mittelalterliche Eisenrüstung. Die Composition ist einfach und klar, Zeichnung und Kolorit vortrefflich. Der Altarbau selbst wurde den 7. März 1631 an Schreinermeister Jakob Hornung von Engstetten unter dem löbl. Kloster Roggenburg, soweit er Schreinerarbeit betraf, nach dem ihm beim Accord vorgelegten Riß verdingt. Der Meister sollte hierfür baar nach Vollendung der Arbeit ober successive 160 fl., Kost und Trunk (er 1½ Maß, die Gefellen 1 Maß Wein) und Arbeitslokal, sowie das nöthige Holz (zur Arbeit) erhalten und ihm das Handwerkzeug ab Meinungen nach Weissenau durch das Kloster geführt werden.²⁾

Wann die Bildhauerarbeit für den Hochaltar begonnen worden, läßt sich aus den

¹⁾ Steinmüller, Sohn eines Goldschmieds und Malers, der sich 1616 in Augsburg niederließ, erhielt nach Naglers allgemeinem Kunstlexikon den ersten Unterricht von seinem Vater, kam dann zu Hans Krümper in München und vollendete seine Ausbildung in Italien, namentlich in Rom. Etliche Jahre darauf ließ er sich in Augsburg nieder, gieng aber wegen Differenzen mit der dortigen Kunst nach Wien, wo er als Hofmaler um 1660 starb. Steinmüllers Siegel zeigt in quergetheiltem Schild oben ein halbes, in der erhobenen Rechten einen Zirkel haltendes Männchen, unten aufscheinend einen Vollmond zwischen 3 (2,1) Sternen. — Nachdem das Bild im Laufe der Zeit sehr gelitten, wurde es jüngst von Maler Knöpfler aus München sehr geschickt und diskret restaurirt; der ursprüngliche goldene Ton des Kolorits ist ihm in glücklichster Weise zurückgegeben.

²⁾ Konzept und ausgechnittener Verdingzettel, worauf die Verrechnungen eingetragen (7 März 1631 bis 2. Juli 1635). Im Jahre 1634, „nachdem der Schwed am 27. Januar eingefallen“, erhält der Meister 30 fl., später im gleichen Jahre nur 5 fl., 3 fl. und noch 4 fl. 16 fr. in Wein.

Altan nicht erheben, wohl aber ihr Abschluß. Abt Johann Christoph rechnet den 20. Juli 1640 mit ihrem Fertigter, dem Meister Zacharias Binder, Bildhauer von Ehingen a. D., wegen der zwei Hochaltäre ab, die dieser nach Weissenau und Mariathal (b. W.) zu vollster Zufriedenheit geliefert und bekennet, daß er ihm „wegen schwerer Zeit“ noch 250 fl. schuldig bleiben müsse, die er mit fünf Prozent verzinsen und in jährlichen Raten von 50 fl. abzahlen wolle.¹⁾ Erst 26 Jahre später wurde der Hochaltar gefaßt. Abt Michael II. Musacker (1684—1696) beauftragt mit dieser Arbeit den Bürger und Maler Johann Christoph Weigl²⁾ von Ravensburg am 13. März 1686. Das Kloster liefert sämtliches Material, einen Handlanger, gibt dem Meister 130 fl. und zehn Eimer mittleren Wein, ihm und den Gesellen den Hostisch und 1½ Maß Wein, den Jungen ½ Maß. Prior Pater Godefried Schütz läßt beifügen, daß aus den Kirchen- und Prioratsintraden mit 380 fl. bis zur Vollendung des Werks konkurriert werde.³⁾

Daß das große Altarwerk erst nach mehr als fünfzig Jahren vollendet wurde, läßt sich in Anbetracht der schweren Schicksalschläge, die das Kloster während des unheilvollen dreißigjährigen Krieges trafen, leicht begreifen. Als der Nachfolger Johann Christophs, Abt Bartholomäus Eberlin „praedecessoris sui afflictionis consors, laborum et miseriarum successor“ im Jahre 1654 die Regierung antrat, fand er sein Kloster verschuldet und verarmt, nicht weniger als siebenmal war es von den Schweden vollständig ausgeplündert worden, sechzig Bauernhäuser lagen in Asche, die Klostergebäude waren dem Verfall nahe, die Weinberge zerstört, die Wiesen und Acker verwüstet, versumpft oder

wenigstens unangebaut, und das Kloster wäre zu Grund gegangen, wenn ihm nicht Kaiser Ferdinand III., bei welchem der Abt persönlich vorstellig wurde, die bei der kaiserlichen Kasse aufgelaufenen Schulden erlassen und die in der Folge noch zu leistenden 80,000 fl. auf 20,000 fl. ermäßigt hätte.¹⁾

Als die Zeiten wieder etwas besser wurden, konnte Abt Michael im J. 1671 den vor einem Jahr begonnenen Prälatenbau durch den Zimmermeister Kaspar Verbit (Berwit) aus Bezau gegen einen Arbeitslohn von 180 fl. und 3 Malter Kernien, die ihm im Kloster sollen vermahlen und verbacken werden, fortsetzen lassen,²⁾ und Christoph Schmußer, Stuckator („Stothodor“) aus Bayern machte 1687 die Decke im Refektorium, die Thürverkleidung desselben mit Säulen und Dachung auf korinthische Art sammt dem Wappen des Abtes um 60 fl. und freie Kost für sich und Gesellen.³⁾ Prälatenhaus und Refektorium wichen im folgenden Jahrhundert dem jetzigen Neubau, von welchem nunmehr gehandelt werden soll.

(Fortsetzung folgt.)

Literarisches.

Luthers Verhältnis zu Kunst und Künstlern von P. Lehfeldt. Berlin, Herz, 1892. 130 S. Preis 2 M.

Mit apologetischer Tendenz, aber im Ganzen mit ehrlicher Wahrheitsliebe und Objektivität geschrieben. Eine peinlich genaue Durchsichtung aller Schriften Luthers und ein Verhör aller Nachrichten über ihn führt den Verfasser zunächst zu folgenden Sätzen. Musik und Poesie allein unter den „schönen Künsten“ begegneten bei Luther einer günstigen Naturanlage und einem tieferen Verständnis. Das Kunstgewerbe schätzte er nur nach seiner praktischen Seite und nach dem materiellen Werth seiner Erzeugnisse. Von Architektur verstand er nichts; seine Alterthumskenntnisse waren gleich null; die Fähigkeit, Kunstwerke zu beurteilen oder auf sich wirken zu lassen, gleich null; der Verkehr mit Künstlern ein rein persönlicher, ohne kunstbildenden Einfluß, auch der mit Lukas Cranach. Luther eifert gegen die Bilderstürmer und weiß die große Macht bildlicher religiöser Darstellungen wohl zu schätzen, sucht sie auch in den Dienst seiner Sache zu ziehen. An der Ausbeutung der Kunst zu polemischen Zwecken durch Cranach und andere hat er eine innere Freude; ja der Verfasser glaubt, daß Luther selber zu den Berichtigten, abscheu-

¹⁾ Original vom Abt unterschrieben und gegesigelt.

²⁾ Ob dieser, oder der gleichnamige und zeitgenössische, bekannte Kupferstecher und Kunsthändler (1654—1725) die Zeichnung zu dem in meiner Broschüre S. 27 beschriebenen Kupferstich von J. U. Kraus (das heilige Blut von Weissenau und dessen Donatoren), der in die Regierungszeit Musackers fällt, geliefert hat, mag dahin gestellt bleiben. Ersteres ist mir wahrscheinlicher.

³⁾ Konzept.

¹⁾ John I. c. 123.

²⁾ Verdingzettel vom 12. Mai.

³⁾ Konzept und Verdingzettel vom 7. Juli.

lichen zehn Spottblättern gegen das Papstthum dem Künstler die Anleitung bis in's Einzelne gegeben habe. Er meint aber Cranach diese Blätter aberkennen zu müssen, so sehr es ihn freuen würde, hier wirklich einer engeren künstlerischen Fühlung Luthers mit Cranach zu begegnen (!). Bis hieher wird man dem Verfasser fast in allen Hauptthesen zustimmen können. Man wird nur die Opposition Luthers gegen die Bilderstürmer etwas kraftlos finden, namentlich weil er eigentlich den Obrigkeiten einen förmlichen Freibrief für den Ikonoklasmus ausstellt. Sodann wünschte man eine rückhaltlosere Beurtheilung jener polemisch-unflätigen Kunst; es kann auch die zugestandene Mitschuld Luthers an derselben nicht einfach mit der Bemerkung gedeckt werden, daß katholischerseits ein ähnlicher Kunstmißbrauch getrieben worden sei; wer anfieng und wer am meisten die Grenzen des Anstands überschritt, kann hier nicht zweifelhaft sein und ist für die Beurtheilung entscheidend. Der letzte Abschnitt des Buches will die tieferen Gründe vorführen, warum die Reformation der Kunst hindernd in den Weg trat, aber nicht etwa sie allein, sondern der ganze damalige Zeitgeist. Es sei hauptsächlich der pedantische Gelehrtenstolz, welcher von der Renaissance an die Kunst gemeißelt, sie mit doktrinärem Stoff überfüllt und in Aufgaben hineingebeut habe, welche ihren inneren Gesetzen zuwider seien. An dieser Ausführung ist etwas Wahres; aber sie ist ungenügend zur Erklärung dessen, was erklärt bezw. gerechtfertigt werden soll. Hier wären noch ganz andere Momente zu berücksichtigen. Planjübler ist das, was der Verfasser über den ganzen Entwicklungsgang Luthers sagt, um begreiflich zu machen, daß bei ihm der Kunststium unentwikkelt und stumpf blieb. In Einem Punkt geben wir dem Verfasser vollständig Recht: Die Reformation ist nicht allein schuld am Niedergang der Kunst; aber auch nicht die Renaissance allein, auf welche der Verfasser abladen zu wollen scheint und deren Schuldtheil auch von Janßen zu hoch angesetzt wird.

Lukas Ritter von Führich's ausgewählte Schriften. Herausg. und mit einer einleitenden Biographie versehen von H. v. Wörndle. Stuttgart, Joseph Roth 1894. XXXVII u. 87 S.

Eine überaus anmuthige und zugleich lehrreiche Lektüre. Lukas v. Führich ist der Sohn des hochberühmten Meisters der christlichen Kunst Joseph von Führich. Er hatte vom Vater eine reiche künstlerische Ader geerbt, aber der Vater selbst war es, welcher ihm die künstlerische Laufbahn ernstlich widerrieth. Schwere Herzen aber folglos entsagte der Sohn, studirte Jurisprudenz, wurde dann ins Kultusministerium nach Wien berufen und stieg hier bis zum Ministerialrath auf. Er starb am 29. Januar 1892. Die warm geschriebene Biographie zeichnet ihn als ächtkatholischen, reichtalentirten und gemüthstiefen Mann, mit welchem man gern nähere Bekanntschaft macht. Seine Mußezeit benützte er dazu, um der religiösen Kunst wenig-

stens mit seinen Ideen und seiner Feder zu dienen. Und so beschenkt er uns einmal mit vortrefflich geschriebenen Reminiscenzen aus seinem Vaterhaus, welche die Gestalt Joseph von Führich's uns überaus nahe bringen, dann mit einem gedankenreichen Essay über das Verhältniß der kirchlichen Baukunst zu den bildenden Künsten, in manchen Ideen und im Stil mitunter an die Gedanken und die Schreibweise des Vaters erinnernd, ferner mit werthvollen Notizen über Ludwig Richter und Carl Madjera. Dazwischen fügen sich ein hübsche skizzenartige Skizzen über den Weihnachtsmann von Moritz von Schwind, den der Zeitgeist im Pandumdrehen konfessionslos, zum „hausitrenden Bändeljuden“ machte, und über den Krönungsdom zu Rheims. Ein Anhang Gedichte bezeugt eine nicht unbedeutende poetische Anlage des Verstorbenen. Für alle diese lieblichen Gaben weiß man dem Herausgeber, Historienmaler Heinrich von Wörndle, wie dem Verleger Dank: der letztere hat das Seine gethan, um durch guten Druck und sorgfältige Ausstattung sie noch besonders zu empfehlen. —

Von der Kunstanstalt von Benziger in Einjiedeln liegt uns eine reiche Serie von Kommunion-Andenken vor, schöne polychromirte Bilder von Kleinquart und Oktav an bis zu Großfolio, in allen Preislagen, im strengeren und freieren gothischen und im Renaissancestil, durchweg höchst achtungswerthe Leistungen, zum Theil großartige, gedankenreiche Kompositionen. Zeichnung und Polychromierung, Figürliches und Umrahmung läßt auf vielen Blättern kaum etwas zu wünschen übrig; besonders die Feinheit der Farbengebung setzt bei einigen Bildern in freudiges Erstaunen. Mit großer Genugthuung sieht man hier, welche gewaltige Fortschritte man in diesem Punkte gegen früher gemacht hat. Das sind in der That Bilder, welche das Familienzimmer aufs würdigste schmücken und geeignet sind, die Erinnerung an den großen Tag im Leben frisch und wirksam zu erhalten. Den Kommunionbildern reiht sich an ein Andenken an die erste heilige Weicht in Duodez und in Großoktav (Aufnahme des verlorenen Sohnes), ferner eine Gedenktafel zur Einzeichnung des Tages der ersten Weicht, der Firmung und der ersten Kommunion; nur bei letzterer Tafel könnte die gothische Architekturumrahmung einige Bedenken hervorrufen, wie wohl sie im ganzen immer noch erträglich ist.

Wiederholt machen wir aufmerksam auf die Heiligölgefäße aus Aluminium, welche silbernen und vergoldeten weit vorzuziehen sind, weil gegen den Grünspan absolut gesichert. Gegen letzteren bietet auch die beste Vergoldung keine volle Garantie. Dagegen haben zahlreiche und durch längere Zeit fortgesetzte Experimente ergeben, daß das obengenannte Metall dem Grünspan ganz unzugänglich ist. Ölgefäße aus Aluminium sind vorrätig bei Ballmann in Stuttgart.

Mit einer Kunstbeilage:
Monstranz.

Stuttgart. Buchdruckerei der Kst.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Nr. 5.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

Das führt uns auf eine andere Seite unserer Frage. Es ist nicht nur die Architektur, welche der monumentalen Malerei Gesetze auferlegt; sie hat nicht nur den Farbengesetzen zu gehorchen. Es gibt überdies noch Gesetze der Noth, Gesetze der Klugheit, Gesetze der Erfahrung, welchen sie sich nicht entziehen darf. Dies einmal mit allem Nachdruck zu betonen, erscheint uns als Gewissenspflicht, die uns längst schwer auf dem Herzen liegt. Sagen wir es gerade heraus und bekennen wir es offen: wir haben mit den vielen Wandmalereien, welche in den Kirchen unserer Diözese (nur von ihr sei zunächst die Rede, obwohl sicher die Erfahrung in manchen anderen dasselbe bezeugen wird) in den letzten dreißig Jahren ausgeführt wurden, zu welchen die Bestrebungen des Kunstvereins den Anstoß gaben und für welche Tausende und Tausende geopfert wurden, mehr ungünstige und äußerst schmerzliche Erfahrungen gemacht, als ganz erfreuliche, — nicht bloß, weil so manche künstlerisch als mißlungen und verfehlt zu bezeichnen sind, sondern namentlich auch deswegen, weil ein erschreckend großer Theil derselben sich als unhaltbar erwiesen hat und in kurzer Zeit der gänzlichen oder theilweisen Zerstörung anheimgefallen ist. Wie viele von den Kirchen, welche vor 25 und 20 Jahren bemalt wurden, zeigen noch ein halbwegs farbenfrisches und anständiges Aussehen? Wie häufig sind die Fälle, wo schon nach fünf Jahren die ganze Farbenpracht erloschen und erblindet ist? Wie häufig ist es zu sehen, daß vielleicht die oberen Theile der Bemalung sich ordentlich erhalten haben, die unteren von Salpeter zerfressen, gemalte Sockelteppiche in Schmutz-

und Schandflecken verwandelt oder wie mit weißem Ausatz bedeckt sind? Brauchen wir eigens hinzuweisen auf die traurigsten Beispiele, die fast allgemein bekannt sind, — auf die reiche figurliche Bemalung der St. Wolfgangskirche in Ellwangen, 1870 ff. von dem unbedingt tüchtigsten unserer Meister ausgeführt, schon seit langen Jahren mit rapider Schnelligkeit dem völligen Ruin anheimgefallen, — auf die Ausmalung des romanischen Chores der Hohenberger Kirche, 1879 von demselben Meister gefertigt, heutzutage größtentheils abgeblättert und zerstört, — auf die dekorative Ausstattung der Kirche in Unlingen vom Jahre 1885, jetzt vergangen und verblichen, — auf die mit so bedeutendem Aufwand malerisch ausgestattete Kirche in Doch wir wollen die traurigen Beispiele nicht häufen; fast alle unsere Leser aus dem Lande werden sofort jedem dieser Beispiele viele analoge aus der Nähe und Ferne an die Seite setzen können.

Welches Kapital haben diese verunglückten Malereien verschlungen und wie schlecht hat sich diese Kapitalanlage rentirt! Wir sind weit entfernt, Jemand einen Vorwurf machen zu wollen. Die, welche diese Malereien veranlaßten und ausführen ließen, wollten ja sicherlich das Beste und konnten solche Folgen nicht voraus sehen. Auch die Meister können nicht unbedingt verantwortlich gemacht werden. Möglich, daß ihre Technik nicht überall die beste und richtigste war. Aber die meisten dieser Werke fielen einem Feind zum Opfer, dem überhaupt keine Technik gewachsen ist, nicht einmal das eigentliche Fresko, ja kaum das Mosaik, welches die Unverwundlichkeit des härtesten Steines übertrifft, aber eben auch nur, wenn ihm eine feste und trockene Mauer zum Untergrund dient.

Dieser Feind ist der Salpeter, die

Feuchtigkeit. Wir sagen gewiß nicht zu viel, wenn wir ein gutes Drittel unserer Kirchen für vom Salpeter inficirt erklären, theils im ganzen Mauerwerk, theils im Gemäuer der Nordseite, theils, was am häufigsten vorkommt, in den unteren Mauerschichten bis auf 2—3 m Höhe. Am trockensten sind nach unserer Erfahrung die Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts; am feuchtesten altgothische Kirchen, wenn der Boden rings um sie herum beständig gewachsen ist und nie abgehoben wurde. Auch neue Bauten finden wir nicht selten vom Salpeter angefressen und im günstigsten Fall brauchen unsere Neubauten 2—3 Jahre, bis sie ganz ausgetrocknet sind.

Kann man nun diesem Feinde nicht wirksam entgegentreten? Gewiß läßt sich hier vieles thun. Nicht selten ist es möglich, die Hauptursachen, welche sein Eindringen herbeiführten oder begünstigten, zu entdecken und zu heben. Er kann von oben in den Bau eingebracht sein, durch die Lücken eines schadhaften Dachwerks oder schlecht schließende Fenster. Er kann durch feuchte Niederschläge im Innern sich an den Wänden festgesetzt haben, in Kirchen, welche gar nicht oder mangelhaft gelüftet werden. Hier ist es nicht schwer, zu helfen. Es können einzelne schlechte Steine im Mauerwerk sitzen, welche wahre Saugschwämme der Feuchtigkeit sind und auch die andern anstecken, wenn sie nicht ausgewechselt werden; auch hier ist die Abhilfe leicht. Schwieriger schon liegt die Sache, wenn die Masse aus den Fundamenten aufsteigt und weit herauf die Wände durchsickert. Doch wird auch hier oftmals durch Abgraben des Bodens um die Kirche, gute Ableitung des Dachwassers, Legung eines Cementtrottoirs rings um die Kirche, Ziehung von Gräben und Sickerbohlen und ähnliche Vorkehrungen das Uebel, wenn nicht ganz beseitigt, so doch vermindert werden können. Nur vergesse man nie, daß solche Maßregeln durchaus nicht im Stande sind, in kurzer Zeit eine feuchte Kirche in eine trockene zu verwandeln, sondern daß im günstigsten Fall diese gute Wirkung nach einigen Jahren erreicht sein kann; man dürfte also nie die Bemalung einer Kirche unmittelbar oder nach kurzer Zeit auf die Vornahme solcher Entfeuchtungsversuche folgen lassen.

Gibt es nicht noch direktere Mittel, um die Innenwände und deren Bemalung gegen Feuchtigkeit zu schützen, um den Feind auch da, wo er bereits von einem Bau Besiz ergriffen hat, zu bannen und unschädlich zu machen? Es fehlt nicht an solchen Mitteln, aber jedes hat sein Aber und keines führt ganz zum gewünschten Ziel. Man hat schon die Malflächen mit Damarfirniß überzogen, welcher die Oberfläche trocken erhält und wirklich eine Malerei oft längere Zeit zu conserviren vermag; oder man bedient sich für Bemalung der unteren Wandtheile der Oelfarbe, welche über die Wandfläche eine Art Epidermis, eine Haut zieht, die auf feuchten Wänden sich lange erhält. Aber da durch beide Vorkehrungen der Feind nicht vertrieben, sondern nur ins Innere der Mauer zurückgeschlagen wird, so setzt er hier seine verheerende Thätigkeit fort, und wenn er Kraft genug gesammelt hat, bricht er mit elementarer Gewalt wieder hervor und zerstört alles. Feuchte Wände behandelt man gern mit Asphalt; man schlägt den ganzen Verputz und auch noch die Oberfläche des Gesteines ab und trägt eine Lage Asphalt auf; da diese keinen Mörtelverputz annimmt und trägt, so muß sie zunächst mit Cement angespritzt werden; auf dem Cement hält dann ein Malputz. Oder man hat diese Wandtheile auch schon mit gebrannten Cementplättchen ausgelegt, welche jeder Feuchtigkeit widerstehen und deren Farbe und Dessin in den Bemalungsplan einbezogen werden können, oder neuestens auch mit Kxlolithplatten, welchen die Feuchtigkeit ebenfalls nichts anhaben kann. Oder man hat die Wände auf 2—3 m Höhe mit Holzvertäferungen umzogen; diese Bekleidung kann mit dem Gestühl gut gestimmt werden und gibt einer Kirche den Eindruck des Warmen und Wohlichen; sie muß aber im Interesse eigener Erhaltung in einer kleinen Distanz von der Mauer angebracht und reichlich mit Luftlöchern versehen werden, damit die Luft durchspielen und die Feuchtigkeit nicht aus der Mauer sich ins Holz verpflanzen kann. Die ganz hermetische Abschließung der Mauern mittelst Cementplatten oder Kxlolithtafeln oder mittelst Asphaltirung ist allerdings im Stande, diese unteren Wand-

theile intakt zu erhalten; aber sie hat nicht selten eine andere schlimme Folge. Weil nämlich auch, sie die Feuchtigkeit nicht hebt, sondern nur nach innen zurückschlägt und ihr ein Nachaußentreten in diesen unteren Regionen unmöglich macht, so arbeitet dieselbe hinter den undurchdringlichen Panzern fort und sucht in ihrem unbezwinglichen Drang, sich mit der äußeren Luft in Verbindung zu setzen, weiter oben einen Ausgang. So kann man zu seiner schmerzlichen Ueberraschung in solchen Kirchen eines Tags die Wahrnehmung machen, daß über den wohlverwahrten Sockelpartheen auf Wandtheilen, die vormem ganz trocken gewesen waren, feuchte Platten sich zeigen; man hat also mit aller Mühe und allem Aufwand nur das erreicht, daß die Feuchtigkeit in der Mauer hinaufgetrieben wurde, und das Elend ist größer als zuvor. Um dieser schlimmen Folge entgegenzutreten, rath man an, die hermetischen Verschlüsse der Mauer durch Asphaltschichten oder Steinplättchen mit Oeffnungen zu versehen, durch welche die Wand zu athmen und die Feuchtigkeit nach außen zu treten vermag. Aber diese Oeffnungen müßten in großer Zahl angebracht und beinahe auch durch die Mauer hindurch nach außen geleitet werden, um eine kräftige Luftcirculation herbeizuführen; das wäre aber wieder von anderen Schwierigkeiten und schlimmen Folgen begleitet, namentlich im Winter.

Der langen Rede kurzer Sinn und das traurige Ergebniß aller Erfahrungen ist: da, wo die Feuchtigkeit einmal in einem Bau erbeingejessen und vielleicht seit Jahrhunderten im Besitzstand ist — und das ist der Fall in vielen unserer Kirchen — ist es kaum mehr möglich, sie ganz zu verdrängen. Ferner: es gibt keine Technik, welche im Stande wäre, sich auf die Dauer gegen die Feuchtigkeit und den Salpeter zu behaupten. Den letzteren Satz wird uns jeder aufrichtige und gewissenhafte Maler bestätigen. Wir haben, um ihn zu erhärten, nicht nöthig, auf eine Besprechung der verschiedenen Techniken einzugehen; es genügt, anzuführen, daß manche derselben nicht einmal bei gänzlicher Trockenheit der Wände der Malerei

einen Bestand von 20—25 Jahren zu garantiren vermögen.

Mit diesen Thatfachen hat man bisher zu wenig gerechnet. Man hat unbebentlich auch feuchte Wände bemalt, oft mit theuren Figurenkompositionen; man bemalt fort und fort, trotz eindringlichster und unzähligemal wiederholter Verwarnung, feuchte Sockelpartheen mit komplizirten Teppichmustern, anstatt sich wenigstens hier mit einem einfachen, leicht zu erneuernden Ton zu begnügen. Häufig sind es die Maler, welche in unverantwortlicher und gewissenloser Weise über solche Defekte am Bau hinwegtäuschen und gegen alle Erfahrung, gegen besseres Wissen oder in einfältigster Selbstüberschätzung die Haltbarkeit ihrer Malereien trotz feuchten Untergrundes versichern und versprechen.

Es ist höchste Zeit, daß man diesen Fehler endlich einseht und einstellt und von so blindem Vertrauen auf die Aussagen der Maler abkommt. Wir haben dadurch Tausende verschwendet, große Kapitalien aus Stiftungsgeldern oder aus gesammelten frommen Gaben à fond perdu verbraucht und verschleudert. Wer wollte fürder eine so schwere Verantwortung auf sich laden? Wer wäre leichtfertiger genug, daß er sich mit dem Gedanken beruhigen könnte, den man allerdings mitunter aussprechen hört: sei es, daß diese Malereien bloß fünf oder acht Jahre halten, sie haben dann ihren Dienst gethan und müssen eben durch neue ersetzt werden. Wenn es sich hiebei um reiche Malwerke und um Ausgaben von vielen Hundert Mark handelt, so ist diese Rede geradezu verbrecherisch. Wir haben wahrhaftig kein Recht, in solcher Weise mit Stiftungs- und Opfergeldern zu wirtschaften, für deren Verwendung wir der Oberbehörde und dem höchsten Richter verantwortlich sind. Das wäre mehr als gewissenlos, besonders in heutiger Zeit und in unserer verhältnißmäßig armen Diözese, wo die Mildthätigkeit der Gläubigen so viel in Anspruch genommen werden muß, wo so viele kirchliche Bedürfnisse zu befriedigen sind und für eine weitverweigte Diaspora gesorgt werden muß, welche theilweise des Nothwendigsten entbehrt. Es wäre unchristlich und unsittlich, wollte eine Gemeinde, und wäre sie auch reich, viele Tausende ver-

ausgaben, nur um wenige Jahre im Prunk einer überreich bemalten Kirche zu schwelgen und wollte sie dabei gar nicht denken an des christlichen Mitbruders Noth und Armuth.

Auch abgesehen von den Nothständen, welche die Feuchtigkeit vieler unserer Kirchen im Gefolge hat, sind wir häufig nicht in der Lage, größere Summen aufzubringen für die malerische Ausstattung unserer Dorfkirchen, oft auch unserer Stadtkirchen. In feuchten Kirchen dürfen wir nicht, in vielen anderen können wir nicht viel Geld einsetzen für den genannten Zweck. Was nun thun in all diesen Fällen? Das ist das große und wichtige Problem, denn diese Fälle bilden, bei uns wenigstens, beinahe die Regel. Eine Besprechung der Bemalungsfrage, welche sich mit diesem Problem nicht befaßt, ist unvollständig und unpraktisch. Zu seiner Lösung ist aber die Erledigung einiger Vorfragen unbedingt nöthig.

1. Ist die Bemalung eines Gotteshauses absolutes Bedürfnis und unter allen Umständen anzustreben? So hoch man auch den Werth der monumentalen Malerei anschlagen und so sehr man für deren Pflege begeistert sein mag, man wird diese Frage nicht bejahen können. Eine Nothwendigkeit ersten Ranges und erster Dringlichkeit vermag die monumentale Malerei nicht zu begründen. Es gibt Bedürfnisse, deren Befriedigung ihr unbedingt vorzugehen hat. Geradezu widersinnig und unvernünftig ist es, wenn, was gleichwohl nicht selten vorkommt, an eine Wandbemalung gedacht und zu ihrer Ausführung geschritten wird, wo der Bau selber vielmehr nach der helfenden und rettenden Hand des Architekten schreit, als nach dem Maler. Es ist unvernünftig, die Innenwände zu bemalen, wenn klaffende Risse das Mauerwerk durchziehen und auf eine tiefliegende Krankheit des baulichen Organismus hinweisen, wenn Fundamente und Sockel in hohem Grade schadhaft sind, wenn der Dachstuhl oder die Dachdeckung reparaturbedürftig ist, oder die Fenster dem Regen und Schnee und Sturm freien Eingang gewähren oder aussehen wie Stallfenster, wenn Tabernakel und Hochaltar so armseelig als möglich sind und weder

den liturgischen noch den künstlerischen Anforderungen entsprechen, wenn auf verdorbenem und ausgelaufenem Kirchenboden ein Gestühl steht, welches das Knieen zur Marter macht. Man wird die Wandbemalung in der ganzen Liste der Bedürfnisse eines Baues und der Ausstattungsrequisiten einer Kirche zuletzt anzusetzen haben und an sie erst denken dürfen, wenn alles Uebrige in Ordnung gebracht ist. Eine nichtbemalte Kirche ist immer noch viel besser, als eine baulich vernachlässigte und dem Ruin entgegen gehende, oder als eine Kirche mit schlechten Altären, oder als eine Kirche, in welcher das Volk nicht knien kann oder keinen Platz hat. Am leichtesten kann man die Bemalung entbehren in Kirchen, deren Innenwände ein regelmäßiges, halbwegs ordentlich scharirtes Quadergemäuer zeigen; hier ersetzt die Naturfarbe des Steines die Bemalung, namentlich wenn es nicht der neutraltönige graue oder grünliche, sondern der intensiv und warm gefärbte rothe Sandstein ist.

(Fortsetzung folgt.)

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenser-Abtei Weissenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

(Fortsetzung.)

II. Die Bauten des 18. Jahrhunderts.

1. Klosterbau.

Was Abt Leopold Mauch (1704 bis 1722) zum Neubau von Kloster und Kirche veranlaßte, war nicht wie manchmal anderwärts, Prachtliebe und Baulust, sondern nach dem Berichte John's „die äußerste Noth“. ¹⁾ Wie wir gesehen haben, waren schon nach dem dreißigjährigen Krieg die Gebäude dem Verfall nahe.

Nach dem Plane Leopolds bildet der Gebäudekomplex ein längliches Viereck, dessen längere Seiten nördlich von der Kirche, südlich von dem einen Konventsbau gebildet werden; die kürzeren Seiten nimmt östlich der andere Konventsbau, westlich das Hofgebäude ein, alle dreistöckig. Der

¹⁾ C. c. 144: „urgente extrema necessitate“.

östliche Konventsbaun wird durch zwei höhere Eckpavillons flankirt, von denen der nord-östliche, an den Chor angebaute, für die Bibliothek bestimmt war. Der südöstliche und ein dritter südwestlicher Eckpavillon sind vierstöckig, letzterer zur Abtswohnung (Prälatur) bestimmt. Das Quadrat wird durch das an die Prälatur unmittelbar sich anschließende und bis zur Westfassade der Kirche reichende Hofgebäude in gleicher Linie mit dieser geschlossen. Der von dem Gebäudequadrat eingeschlossene Raum war zu einem Konventsgarten angelegt.¹⁾

Der gesammte Neubau wurde dem bewährten Franz Beer, damals Bürger und Baumeister in Konstanz²⁾ übertragen, welcher zwei Jahre vorher die Cistercienserabtei Salem vollendet hatte. Nach dem Vertrag vom 27. Februar 1708³⁾ verpflichtet sich Beer, das alte Gebäude auf seine Kosten abzubrechen „und den ganzen Stock gegen Morgen und Mittag und dann gegen dem Hofgebäude bis an das alte Gebäu und dormalige Prälatur neu aus dem Fundament mit dicken Mäuren zu erbauen“,⁴⁾ auch die Fundamente zu graben, alles zu wölben und zu bestechen, alle Dachung zu machen und eine Sakri-

stei bei 50 Schuh lang⁷⁾ sammt oberer Sakristei mit vier Fensterstöcken neu zu erbauen, auch die Fensterstöcke des Klosterbaus aus Sandsteinen auszuführen, wie zu Hofen und Salem.

Hiefür erhält Beer 9000 fl. und 100 Spez. = Dukaten Discretion. Das Kloster liefert das Baumaterial. Die zwei Paliere bekommen das Hofessen, Trunk und ein Laiblein Brod, die Maurer, Bosler und Handlanger Quartier und Holz zum Kochen und Backen. Indessen lieferte laut in demselben Jahre abgeschlossnem Vertrag¹⁾ der Bürger, Maurer- und Steinhauermeister Leonhard Albrecht von Bregenz 43 ganze Fensterstöcke aus wetterharten Bregenzensteinen „für die erste Kontignation“, das Stück zu 2½ fl., frei nach Bregenz.

Ein zweiter Vertrag mit Beer²⁾ wirft ihm 800 fl. aus für neue, 200 Fuß lange Keller unter das Gebäude gegen Osten, eine gewölbte Dohle, vom Keller ungefähr 100 Fuß lang bis hinaus in den Weiher zu führen, für einen Fassen um das Konventsgebäude aus Hausteinen, einen Keller unter das Gasthaus und einen neuen Ziegelofen. Für ähnliche Arbeiten „im andern Stock“ (dem südlichen) erhielt er laut obgenannter „Uebersicht“ 450 fl. Einbegriffen war „ein Gang vom Kreuzgang an dem Thor hinüber in die Kirche“.

Die Zimmerarbeit an dem Stock gegen Osten übernahm im gleichen Jahre Johann Berwisch³⁾ (auch (Berwich) von Fischbach um 1000 fl., je 5 Malter Korn und Roggen, Kost für ihn und den Palier bei den Hofdienern und ein Fuder Wein als Discretion. Die Gesellen bekamen Quartier und Holz zum Kochen und Backen.

Für den südlichen Stock empfing er 800 fl., je ein Malter Korn und Roggen und ein halbes Fuder Wein.⁴⁾ In die

¹⁾ Vgl. die vom Subprior Adalbert Gösner gezeichnete, von A. Schmann in Augsburg gestochene, dem Abt Anton I. Unold (1724—1765) dedizierte Ansicht von Weissenau aus der Vogelperspektive.

²⁾ Die Heimath der Beer, einer verzweigten Bauhandwerkerfamilie, ist der Bregenzervald. Franz Beer stammt aus Au (nach Anderen aus Bezau), wo schon 1657 ein Baumeister Michael B. vorkommt. Ein Franziskaner-Laienbruder Ulrich Bähr baute die Frauenklöster Margrethausen (1699) und Hermannsberg (1711 bis 1713), wo er 1714 starb. Franz B. und sein Sohn erstellten 1719—1721 das Kloster und 1722 die Kirche in Weingarten. Ein Beer, dessen Vorname nicht genannt ist, war auch neben einem Thum und dem Laienbruder Andreas Schred, Baumeister der Kirche in Weingarten (1715—1724); Ferdinand Beer aus Wildstein entwarf den Riß zur Fassade und den zwei Thürmen der Stiftskirche in St. Gallen 1766. Franz B. kaufte, wie wir unten sehen werden, ein Gut in Bezau.

³⁾ Konzept. Es wird übrigens hier ein für allemal bemerkt, daß sich in den Bauakten öfter's Konzept und Kopie nicht unterscheiden lassen.

⁴⁾ Einbegriffen war also auch die an den südlichen Konventsbaun sich anschließende, die südwestliche Ecke des Quadrates bildende neue Prälatur. Deutlicher sagt „Die Uebersicht“: „für den völligen Stock gegen Morgen und Mittag sammt Prälatur bis an das Hofgebäude“.

¹⁾ Vertrag vom 13. April, ein Konzept und zwei Originale; das eine gesiegelt von der B. Kanzlei, das andere von Albrecht. Er führt in seinem Siegel Zirkel, Winkelmaß und Schlegel; darüber die Buchstaben L. A.

²⁾ 7. April 1708, Konzept. In der „Uebersicht“ sind nur 750 fl. berechnet.

³⁾ Vertrag vom 2. September 1708, Original. Der Schild des Siegels nicht mehr kenntlich. Helmkleinod deutlich ein halber Hirsch.

⁴⁾ Aus der „Uebersicht“. Hier heißt er von seiner Heimath „Joh. Berwich von Bizau“ (Bezau).

zweite Kontignation und den unteren Gang „des neuen Konventsgebäudes“ lieferte der schon genannte Albrecht die „wehrhaften“ Sitzplatten, den Schuß um $5\frac{1}{4}$ Kreuzer und freie Kost franco bis Buchhorn,¹⁾ die Schlosserarbeit an den Fensterstöcken, mit Ausnahme der Stängelschen alles verzinst, das Stück um $4\frac{1}{2}$ fl., Johann Bernhard Reß von Wangen i. A.²⁾

Wichtiger sind uns die Stuccaturarbeiten. Am 26. Mai 1710³⁾ schloß Abt Leopold mit dem Stuccator Franz Marazi (in der „Uebersicht“ Marazzi) den diesbezüglichen Vertrag. Der Meister soll hiernach übernehmen (im östlichen Stock) die Stuccatur des Priorats, Subpriorats, Vestiariums, des Rekreationszimmers und des oberen Ganges im Neubau nach gemachtem Riß, die dreißig Zellen und die Stiege zum oberen Gang mit gezogener Arbeit ohne Laubwerk. Die Bibliothek und Kapelle (in der „Uebersicht“ das „Kapitel“ genannt) soll er nach seinem eigenen Riß mit Bildern, Laubwerk und erhöhter Arbeit, die Fenster mit gezogener Arbeit und Laubwerk fertigen und weiterhin die drei Statuen außerhalb der Kapelle (in der „Uebersicht“ ist außerdem noch ein Vesperbild aufgeführt) liefern. Hierfür erhält er 900 fl. (wenn die Arbeit in der Bibliothek verschoben wird, 250 fl. weniger) und den Konventstisch, seine Stuccatoren den Hostisch, die Handwerker den Meisterstisch. Materialien und Liegerstatt stellt das Kloster. Marazi hat seine Leute selbst zu entlohnen, das Kloster hält ihm jedoch zwei Tagwerker in Kost und Lohn. Die Stuccatur im südlichen Konventsbau wurde laut „Uebersicht“ „dem Franz Schmuze von Bayern“ um 800 fl. übertragen. Den Gips hatte er selbst zu beschaffen. Die Schmuze gehören der Wessobrunner Stuccatorenschule an.

Den Altar in der neuen Kapitelskapelle fastete Johann Baptist Groß, Maler in Waldsee, nach übergebenem Muster um

150 fl., halb in Geld, halb in Wein zu bezahlen.¹⁾

Nach längerer Pause ging Abt Leopold an die Errichtung des sogen. Hofgebäudes. Er vergab das Bauwesen, — gleichzeitig mit demjenigen der neuen Kirche, — in einem und demselben Vertrag den 18. Februar 1717 an Franz Beer.²⁾ Nach verabredetem Riß sollte dieser das alte Hofgebäude bis an die neue Abtei und den sogenannten Kesselteller auf seine Kosten abbrehen, etwa davon brauchbare Steine zurechten und das neue Gebäude zwischen Abtei und Kirche neu aufbauen, decken, alle Fenster und einen Fassen machen, die übrigen Steinhauerarbeiten übernimmt das Kloster, das Verbringen der Platten auf das Dach ein jeder Theil zur Hälfte. Die Schneckenstiege bei Hof hat Beer dem Riß gemäß zu transferiren und wieder aufzusetzen. Das Baumaterial liefert der Abt. Beer erhält 2700 fl., so oft er kommt ein Zimmer und Unterhalt für sich und sein Pferd, der Palier das Hofessen, ein Laiblein Brod und Trunk, die Maurer u. s. w. Koch- und Backholz. Die Stuccatur übernahm laut Vertrag vom 1. September 1722³⁾ wiederum Franz Schmuze. Acht Hauptzimmer, vier unten, vier oben, sollten geschnittene Arbeit erhalten, die oberen etwas „säuberer“, die anderen sammt Stiege glatte Arbeit, der obere Gang geschnittene Arbeit nach einem von ihm in diesem Winter zu fertigendem Riß. Den Gips hat er selbst zu beschaffen. Er empfängt 300 fl. und 6 Dukaten Trinkgeld, die vier Gesellen haben den Hostisch, ein Laible Brod und Liegerstatt. Das Kloster schlägt die Gerüste auf und ab, nagelt die Latten, verköstigt den von Schmuze zu entlohnenden Tagelöhner, holt den Gips von Langenargen oder Buchhorn ab und liefert das Licht, damit im Winter von Morgens 6 Uhr bis Abends 6 Uhr

¹⁾ Waldsee den 17. April 1713, Konzept.

²⁾ Original-Siegel des Beer: im Schild ein aufrechter, mit der rechten Tasse einen Birkel haltender Bär; Helmkleinod ein halber Bär dergleichen. Am 13. November 1721 neues Siegel. Im Schild ein aufrechter Bär, der mit der rechten Tasse einen Birkel, mit der linken einen undeutlich abgedruckten Gegenstand (Bauriß ?) hält. Helmkleinod ein halber Bär mit Birkel zwischen einem offenen Flug.

³⁾ Kopie oder Konzept.

und das Gebäude wird „das andere Konventsgebäude“ genannt.

¹⁾ Vertrag vom 27. März 1709, Konzept und Original.

²⁾ Verträge vom 24. August und 8. Dezember 1709, 4. August 1710, Konzepte oder Kopien mit Kanzeleisiegel.

³⁾ Zwei Kopien.

gearbeitet werden kann. Schmuizer hingegen macht sich verbindlich, den Pontian und Hans Michael (Gehilfen, mit welchen man, wie es scheint, sehr zufrieden war), bis zur Beendigung der Arbeit in Kirche und Hofgebäude zu belassen.

Den steinernen Klosterbrunnen machte Johann Michael Jagmetz¹⁾ in Markdorf nach aufgesetztem Riß um 100 fl. Er und seine Leute hatten den Hofstisch und ein Laiblein Brod. Der Brunnen stand gegenüber dem Hofgebäude, die barocke Brunnensäule trug eine Heiligenfigur.

2. Kirchenbau.²⁾

Laut schon oben angeführtem Accord vom 18. Februar 1717 verpflichtet sich Franz Beer, die alte Kirche sammt dem Thurm bis an den Chor abzubauen und die neue Kirche mit zwei Thürmen nach dem verabredeten Riß aufzubauen. Sie solle ohne den Chor (der stehen bleibt), 150 Fuß Länge, die Thürme eine Höhe von 136 Fuß erhalten.³⁾ Alle Steinhauerarbeit und das Bestechen des Innern übernimmt das Kloster. Beer hat auch das Dach zu decken, wie am Hofgebäude, das Verbringen der Dachziegel aber bezahlt jeder Theil zur Hälfte. Die Kirche soll unter dem Pflaster gewölbt werden und zwischen Boden und Gewölb 7 Fuß hohl sein. Der Baumeister hat seine Leute zu unterhalten; sämmtliches Material liefert das Kloster. Er bekommt für die Kirche sammt Thürmen 10,300 fl. Im Uebrigen sind die Bedingungen für seine Person und seine Leute die gleichen, wie beim Hofgebäude. Als Paliere werden in Rechnungen von 1717 und 1720 ein Jo-

seph Groper, schon 1710 und wieder 1717 Christian Verwickh genannt. Der Dachstuhl wurde im Taglohn gemacht; von wem? ist nicht angegeben. Für alle seine Banten vom Jahre 1708 ab erhielt Beer einschließlich der zu 416 fl. 40 kr. berechneten Discretion von 100 Spez.-Dukaten nach und nach 23,616 fl. 40 kr.

Laut Hauptabrechnung vom 2. Januar 1723 schuldete ihm Weissenau nur noch 364 fl. 56 kr., wogegen er sich anheischig machte, den Kirchenbau und Hofbau zum Abschluß zu bringen.⁴⁾ Eingerechnet wurden in das Empfangene 6000 fl. von einem Kaufschilling von 8000 fl. für ein Gut des Klosters in Bezan, genannt „die Halben“, welches Beer am 16. November 1722 demselben abgekauft hatte.⁵⁾

Für die Studirung der Kirche war ursprünglich Johann Vinz von Konstanz in Aussicht genommen und ein Vertrag mit ihm zu 1000 fl. entworfen.⁶⁾ Der Plan zerschlug sich und es trat an seine Stelle laut Notiz in der „Uebersicht“ Franz Schmuizer. Er erhielt 1500 fl. und den Konventstisch, wogegen er den Gips zu beschaffen hatte, der Palier den Hofstisch, die übrigen Leute Brod und Trunk.

Die Deckengemälde der Kirche malte J. Karl Stauder von Konstanz laut Vertrag vom 28. November 1718⁷⁾ und angebrachter Inschrift. Er sollte alle Malerarbeiten der Kirche mit Ausnahme der Altäre um 1000 fl. übernehmen, ein Arbeits- und ein Schlafzimmer, den Konventstisch, seine Gesellen den Hofstisch haben. Farben 2c. 2c. hatte er selbst zu beschaffen. Ausgestrichen ist, daß seine Arbeit in 12 Stück oberhalb der Gallerieen, fünf Blatt im Schiff sammt dem großen Gewölbe- oder Kuppelbild bestehen solle. In Wirklichkeit sind am Plafond des Schiffes 14 Stück gemalt worden.

Die Eindeckung der Thürme mit Kupfer wurde zwei Meistern übertragen. Der eine Thurm (ob der südliche oder nördliche, ist nicht gesagt; weil jedoch beim südlichen der Grundstein 1717 gelegt wurde, dürfte dieser zuerst fertig gebaut worden

¹⁾ Konzept und Original vom 16. November 1727. Kanzleisiegel.

²⁾ Vgl. hierzu meine Broschüre S. 18—26 und Professor B. Keppler in den „Hist. pol. Bl.“ Bd. 102 und Württemb. Kunstaltertümer S. 275.

³⁾ In der Pfündbeschreibung ist die Länge einschließlich des Chores zu 228¹, die Breite zu 75¹ angegeben. Auf einem jezt auf der Kanzlei der Zrenanstalt aufbewahrten, aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts stammenden Grundriß der Klostergebäude ist der Chor ein nach außen geschweifeter Bau. Man wird daraus schließen dürfen, daß ein derartiger Neubau, welcher den Chor in Harmonie mit den vier Ausladungen des Schiffes gebracht hätte, damals beabsichtigt war. Er kam aber nicht zur Ausführung.

⁴⁾ Die Kirche wurde den 23. April 1724 eingeweiht.

⁵⁾ Konzept.

⁶⁾ Konzept vom 18. November 1718.

⁷⁾ Konzept.

sein) schon am 6. März 1720¹⁾ dem Kupferschmied Michael Moser von Schaffhausen, der auch beim Weingartner Kirchenbau erscheint.²⁾ Ein Pfund besten Kupfers wird auf einen Schuh gerechnet. Die Herrschaft liefert die Nägel, zahlt für den Centner sammt Arbeitslohn 60 fl. und gewährt ihm und seinen Leuten Kost und Lager. Für Knopf und Kreuz aus im Feuer vergoldeten Kupfer zahlt sie, was er für die gleiche Arbeit am Thurm der Benediktinerkirche in Ehingen a. D. erhielt, weshalb er den Ehinger Accord vorlegen sollte. Aus einem späteren Nachtrag und der „Uebersicht“ ist zu entnehmen, daß für den Thurm 2117 $\frac{1}{2}$ Pfund Kupfer Schwergewicht, nach Abzug von 227 Pfund Abfällen 1890 $\frac{1}{2}$ Pfund Schwergewicht oder 2363 $\frac{1}{2}$ Pfund Ravensburger Leichtgewicht verwendet wurden und der Meister hierfür 1417 fl. 52 kr. einschließlich des Arbeitslohnes empfing. Die Kosten vom Knopf und Kreuz waren schon dem Schreiber der „Uebersicht“ unauffindbar. Für den anderen, zwei Jahre später von Johann Nikolaus Mayer aus Wangen i. A. gedeckten Thurm wurden 56 fl. per Centner, freie Verpflegung und Liegerstatt ausbezungen,³⁾ 1 $\frac{1}{4}$ Pfund sollten 1 Schuh Fläche decken. Knopf und Kreuz sammt Stiefel liefert das Kloster. Sie kamen auf 250 fl. zu stehen. Die verwendete Kupfermenge ist nicht bekannt.⁴⁾ An der Kanzel arbeiteten 3 verschiedene Hände. Inhaltlich des Vertrags mit Bildhauer Johann Georg Prestel von Ravensburg⁵⁾ sollte dieser alle Schneid- und Bildhauerarbeit, einschließlich der Basreliefs und der Taube des hl. Geistes machen, die Engel und andere Figuren auf und an der Kanzel „kommen von anderwärts her“, die Schneidarbeit außerhalb auf dem Hut der Kanzel soll durch hiesige (Weissenauer) Schreiner

gefertigt werden. Für seine zwischen Ostern und Pfingsten 1732 zu liefernde Arbeit erhält er 150 fl. und 10 Eimer hiesigen Wein aus des Klosters Haus zu Ravensburg. Das nöthige Holz wird vom Kloster zur Verfügung gestellt.

Mit der Fassung betraute man den Bürger und Maler Johann Matthäus Wittmer zu Ravensburg,¹⁾ das Gold lieferte das Kloster, alles Uebrige der Maler, dem die Kanzel nach Ravensburg geführt wurde. Er erhielt Essen und Trinken bei der Aufstellung, 200 fl. baar, ein Malter Korn und 4 Eimer Hofwein.

Am 12. Mai 1737 schließt Abt Leopold einen Vertrag²⁾ mit Bildhauer Erb in Ravensburg über alle nach ihm ausgehändigter Zeichnung auf kommende Ostern zu liefernde Bildhauerarbeit an dem neu-aufzurichtenden (nicht mehr vorhandenen) Rosenkranzaltar; Preis 120 fl., und am 4. Dezember 1737 verdingt³⁾ derselbe die Schreinerarbeit zweier neuer, nicht näher bezeichneter Altäre nach zugestelltem Maß um 120 fl. an Christoph Saturnin Hillebrand, Schreiner in Ravensburg, endlich wird durch Vertrag vom 8. August 1738⁴⁾ an Wittmer die Fagarbeit an zwei neuen Altären, benannt U. L. Frau oder Bruderschaftsalter (d. i. Rosenkranzaltar) und (dem noch stehenden) St. Josephsalter, lieferbar bis Ostern 1739, und am Antependium zum Altar des hl. Blutes oder Kreuzaltar um 375 fl. und 7 $\frac{1}{2}$ fl. Discretion verdingt.

Unter der Regierung des Abtes Anton I. (Unold 1724—1765) wurde eine neue Thurmuh von dem Schlosser und Großuhrmacher Johann Chr. Heine mann in Lindau bezogen.⁵⁾ Sie sollte derjenigen im Stift Lindau gleich sein, einen wenigstens einen Centner schweren Hammer

¹⁾ Konzept und Original. Im Schild und als Helmkleinod führt M. eine Gans zwischen Mooskolben. Beigedrückt ist das Weissenauer Kanzeleisiegel.

²⁾ S. meine Schrift: Die ehemalige Benediktinerabtei Weingarten. 2. Aufl. Ravensburg, 1890, S. 16.

³⁾ Vertrag vom 24. März 1722, Original-Siegel: im Schild ein Kessel, Helmkleinod ein Löwe mit doppeltem Schweife, in den Borden pranken einen kleinen Kessel haltend.

⁴⁾ „Uebersicht“.

⁵⁾ Weissenau den 20. September 1731, Konzept.

¹⁾ Weissenau den 12. März 1731, Konzept.

²⁾ Konzept.

³⁾ Konzept.

⁴⁾ Konzept und Original mit Kanzeleisiegel. Es ist zu vermuthen, aber nicht zu beweisen, daß die im Vertrag mit Hillebrand nicht genannten zwei Altäre die im Vertrage mit Wittmer näher bezeichneten sind.

⁵⁾ Vertrag Weissenau. Lindau den 3./10. Mai 1754, Konzept und Original. Siegel Heine-manns: J. C. H. in einander verschlungen. Helmkleinod ein halbes nacktes Männchen, das mit der rechten Hand einen Schlüssel, auf der linken einen Hahn hält.

treiben, mindestens 30 Stunden laufen und die Stunden zweimal schlagen. Preis 900 fl. und die Darangabe der alten Uhr, soweit nicht ihre Theile für die neue brauchbar. Bürge ist Senator und Glockengießer Peter Ernst,¹⁾ welcher drei Jahre zuvor die 103½ Centner schwere Dreifaltigkeitsglocke für Weissenau geliefert hat.

Die kurze „Uebersicht“ bemerkt: „Die übrigen Accord und Verding für Stein, Gips, Kalk, Eisen und andere Materialien, auch verschiedener Handwerksmeister Lohn und Verdienst sind — als zu weitläufig und ohnedem nicht mehr festzustellen — übergangen“. — Es fehlen die Nachweise über das Chorgestühl (17. Jahrhundert), über verschiedene Altäre, Orgel, die schönen eingelegten Sakristeikästen.²⁾

Aber dankbar wird man in Anbetracht des in dieser Darstellung Beigebrachten sein müssen, daß sich trotz der für derartige Akten gefährlichen Ungunst der Zeiten, doch so vieles und wichtiges Material in unsere Zeit herübergerettet hat.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

In der Kunst des Mittelalters nahm die zuerst in den Klöstern zu religiösen Zwecken, namentlich auch zu Ablassbriefen ausgeübte, dann aber schon im Verlaufe des 14. Jahrhunderts in das bürgerliche Gewerbe übergegangene Briefmalerei, eben eine Abart der Miniaturmalerei, sowie auch das Kartenmalen keine unbedeutende Stelle ein. „Briefe“ (Breve sc. scriptum) nannte man in älteren Zeiten jedes Blatt Papier, in welchem Formate es auch und ob es ein Ablassbrief, Heiligenbild, eine Anordnung oder eine Spielkarte oder dergl. sein mochte, welches nur auf einer Seite beschrieben, bezeichnet, gemalt oder gedruckt war. Briefe und Karten sind sehr auseinander zu halten; insbesondere ist es nicht

richtig, daß man die Karten in älteren Zeiten in einigen Gegenden „Briefe“ nannte, sowie daß die Kartenmalerei älter als die Briefmalerei war: erst in späterer Zeit ist diese Benennung beziehungsweise Vermengung aufgetreten. Aus folgendem, in einem Nördlinger Rathesprotokoll vom 26. September 1539 enthaltenen, bei Joseph Heller, Geschichte der Holzschneidekunst (Bamberg, im Verlage von Karl Friedrich Kunz, 1823, S. 308, 309) angeführten Eintrage: „Franz Böglin (Kartenmacher) supplicirt, Franz Scharpsen (gleichfalls Kartenmaler und Buchdrucker) abzustriden, daß er Karten mit öffentlich im Laden neben Büchern und priefen feil haben soll. Ist im geantwort sein Bitt hab nit statt, weil er, so mög er auch einen Laden besitzen und darin feil haben sein arbeit“, geht hervor, daß Briefe und Karten etwas ganz anderes von einander Verschiedenes waren und daß man unter Briefen nur einzelne auf einer Seite gedruckte Blätter mit oder ohne Verzierungen und Holzschnitte — vielfach inhaltlich Verordnungen und obrigkeitliche Verbote in der gewöhnlichen Patentform — verstand und daß Briefmaler, später nach Erfindung des Formenschnitts und der Buchdruckerkunst „Briefdrucker“ genannt, und Kartenmacher (Kartenmaler, Kartendrucker) an sich verschiedene, wenn auch öfters mit einander verbundene, von ein und derselben Person ausgeübte Professionen bildeten. Namentlich blühte diese Art von Kleinkunst, wenn man sie so nennen darf, ein echtes Stück der in den süddeutschen Reichsstädten sich so häufig findenden anmuthenden Vereinigung der Kunst mit dem städtischen Handwerk, in den damals so kunstreichen Reichsstädten Ulm und Augsburg und hatte hier wie anderwärts zeitig das schon einige Zeit vor Erfindung der Buchdruckerkunst aufgetretene Formschneiden, d. h. die Kunst, in Holz zu schneiden und es abzu drucken, diesen Vorläufer der Buchdruckerkunst, in ihren Bereich und zu Hilfe gezogen, und waren die Ulmer Brief- und Kartenmaler fast nicht minder zahlreich wie die Tafelmaler. Anfanglich der Zeit des Formschnitts beschränkte sich das Ausmalen von Bildern in Holzschnitt, abgedruckt auf Blättern in Form der Briefe, bloß auf Heiligenbilder, und bildliche Darstellungen von Szenen aus der biblischen Geschichte, namentlich der Kreuzigung, der Himmelfahrt, der gesammten Passion, der hl. Jungfrau, der Heiligen, des Weltgerichtes sowohl für das zu jener Zeit sehr im Schwunge gewesene Wallfahrtswesen und ähnliche Gelegenheiten als auch zum Zweck der Erklärung und Veranschaulichung des christlichen Unterrichtes. Ueber oder unter den Bildern war der ausführlich erklärende Text angebracht, welcher aus dem Ganzen einer Holztafel geschnitten war; Anfangs stand er auf dem gleichen Blatte mit dem Bilde, bald auch gegenüber dem Bilde auf eigenem besonderen Blatte, das wie das Bild selbst immer nur auf der einen Seite bedruckt war. Bald bequimte sich dieser Kunstzweig nicht mehr mit religiösen Vorwürfen, sondern legte sich vornehmlich auf die Verfertigung von Kartenbildern, d. h. von Spielkarten (nicht etwa von Landarten), was mit der Zeit für die Ulmer Künstler ein bedeutender Erwerbszweig wurde. Die Ulmer waren nemlich von

¹⁾ Siegel des Ernst: In quergetheiltem Schild oben ein Mörser, unten ein liegendes Geschützrohr. Helmkleinod ein gestügelter halber, in der rechten Krallen eine Glocke haltender Greif. Die Beschreibung der Glocke s. in meiner Brochüre S. 29.

²⁾ Von dem Heiligblutgefäß (Brochüre S. 12) berichtet die „Uebersicht“: „Um 1707 ist das hl. Blut neu gefaßt worden. (Auf dem Gefäß steht 1709.) Der Krystall sammt Arbeit kostete 94 fl., das Gefäß sammt Ketten und Wackerlohn 88 fl. Das Gold, außer fünf vom Goldschmied gegebenen Dutaten, und die Steine beschaffte das Kloster.“ Der Name des Künstlers ist leider nicht genannt.

Älterher wie heute noch vom Kartenspielen somit auch von Spielkarten große Liebhaber, soferne bereits im 14. Jahrhundert u. A. aus dem Jahre 1397 und noch mehr im 15. Jahrhundert unendlich wiederholte obrigkeitliche Verbote des übermäßigen Spielens, beziehungsweise Warnungen vor demselben vorkommen und ein Gesetz aus jener Zeit im „rothen Buch“ vom Jahre 1345 ausdrücklich bestimmt: „und verbieten wir karten in allen den Rechten, als das vor verboten ist“. Nach dem Zeugnisse des zeitgenössischen, weitgereisten und vielgelehrten Ulmer Predigermönches Felix Fabri in seiner „descriptio Sucviae“ (2. Ausgabe von Goldast, S. 91) „duo autem improporionata artificia et quasi pro nihilo computata sunt in Ulma, quae longe lateque disperguntur . . . et chartae ludi (!) . . . Sic et factores et pictores chartarum tot sunt in Ulma, ut in vasis chartas mittant in Italiam, Siciliam et in extremas insulas maris et ad omnem plagam“ — muß dieser Fabrikationszweig in Ulm sehr geblüht, auch ein bedeutendes Renommée genossen und einen sehr weiten Absatz über Italien hinaus, ja bis nach allen Himmelsrichtungen gehabt haben, wie denn schon im Jahre 1441 die Venediger Kaufleute sich in einer eigenen Eingabe an den Ulmer Rath über die allzu starke Konkurrenz und Einführung von fremden (namentlich von gedruckten) Spielkarten beschwerten und im Jahre 1461 laut einer alten Münsterrechnung unter andern Gegenständen auch Kartenmodel zum Münsterbau geschenkt wurden (Nasler, die Buchdrucker Geschichte Ulms etc., Ulm, Verlag der Stettinschen Buchhandlung, 1840, S. 4). Heute zu Tage sind Exemplare von solchen alten Briefmalereien und Formenschnitten aus dem 14. und 15. Jahrhundert ungemein selten.¹⁾ Material wie Ausführung war damals noch in hohem Grade primitiv, roh und breit in Formen (vielfach bloß Umrisse), handwerksmäßig, das dazu benützte Papier noch aus Baumwolle oder aus Thierhaut gefertigt und niemals Linnenpapier, welches man zu jener Zeit noch gar nicht kannte. Die Kenntnisse von der Perspektive giengen den Künstlern noch gänzlich ab; die Zeichnungen sind noch völlig unrichtig. Auf den Kartenbildern wurden schon frühe nicht nur Bilder und Figuren, welche dann die Briefmaler illuminirten, beziehungsweise colorirten, sondern auch einzelne Wörter, wie die Namen der Spielkartenmaler mit hölzernen unbeweglichen Lettern angebracht; auf der Presse wurde noch nicht gedruckt. Um der großen Nachfrage nach den Spielkarten, dem „Buch des Teufels“, wie man dieselben nannte, zu genügen, benützte man mit der Zeit ein Druckverfahren, durch welches die Figuren (darunter sogar Heilige) nach den Farben in Metallblätter ausge schnitten und die Farben schablonenmäßig auf das Papier getragen wurden. Erst später

schnitt man die Umrisse in Holz, druckte diese und malte den inneren Raum aus (Karl V. Lortz, „Handbuch der Geschichte der Buchdrucker Kunst“, Leipzig, Verlag von J. J. Weber, 1832, I, S. 18 und die daselbst citirten Werke). Einige meinen gar, man sei durch die immer mehr um sich greifende Spielwuth, weil die nöthige Anzahl von Spielarten nicht schnell genug hergestellt werden konnte, auf den Gedanken gekommen, die Umrisse der Zeichnungen auf Metall- oder Holzplatten zu zeichnen, die weißen Parthien herauszunehmen, die Stöcke dann zu schwärzen und zum Abdruck zu bringen und so eine Menge von Abdrücken in möglichst kurzer Zeit zu erhalten und auf diese Weise zur Erfindung des Bilddruckes gelangt. Nach Heineken versahen die Künstler bei dem Abdrucken auf folgende Weise: sie strichen mit einem Pinsel den oberen Theil der Form an. Nachdem also der Holzstock gefärbt war, legte man auf denselben ein angefeuchtetes Papier und fuhr mit einem glatten, feinen Holze, oder noch eher mit einem bürstenartigen Instrumente darauf herum, bis man merkte, daß alle Striche der Holztafel sich in das Papier eingedrückt hatten. Heller stimmt damit nicht ganz überein, vermuthet vielmehr, daß die Farbe in ein Gefäß geschüttet und die Formen dann hineingetaucht wurden — das einfachste und daher wohl auch das älteste Verfahren, wie solches noch vielfach bei den Färbern angewendet wird. Weiter nimmt Heller an, man werde auch häufig auf das Papier ein Tuch oder Leder gelegt haben und dann mit einer Walze darüber gefahren sein. Die Figuren, Kleider, Erde und Berge etc. waren nur in Konturen angedeutet, da die meisten, wie gesagt, zum Uebermalen bestimmt waren; schwarze Figuren beliebte man nicht; man wollte vielmehr etwas Weiches haben; vielfach bestand indeß die Farbe nur aus Lampenruß und Wasser, woraus denn auch die äußerst geringe Conservabilität und überaus große Seltenheit dieser Kunsterzeugnisse heute zu Tage sich erklärt. Bei den Kartenmalereien und Spielkarten wird ihr so seltenes Vorkommen heute zu Tage auch auf den Anfangs der 1450er Jahre durch den bekannten (im Jahre 1385 zu Capistrano in den Abruzzen geb., 1456 †) Franziskanermönch und Bußprediger Johann Capistran in Deutschland, namentlich in dessen Sünden unternommenen Feldzug wider die damals im Uebermaß grassirende Spielsucht und die dadurch bewirkte Vernichtung des Spielmaterials en masse zurückzuführen sein. Bei seinen Predigtwanderzügen nahm er sein Hauptaugenmerk auf beziehungsweise gegen die Spieler und predigte oft Tage lang in den Städten, so zu Augsburg, Nürnberg, Bamberg, Ulm, Erfurt, Weimar, Halle, Magdeburg, Leipzig, Wittenberg, Görlitz, Breslau u. s. w. fast stets im Freien, auf Märkten und Straßen — und zwar, weil er nicht gut deutsch verstand, lateinisch, sich aber durch seine eindringliche Weberdensprache, unterstützt von einem Dolmetscher, verständlich zu machen wissend — mit solchem Feuer und solcher Wirkung wider das verderbliche und gemeinschädliche Spielen, daß das darob mächtig ergriffene Volk gewöhnlich nach der Predigt eine große Menge Spielkarten brachte,

¹⁾ Das von St. Weiffel im Herder'schen Verlag zu Freiburg 1893 herausgegebene Prachtwerk: „Basilianische Miniaturen“ gewährt für die Geschichte der alten deutschen Briefmalerei keine Ausnahme; es enthält überhaupt nur eine deutsche Federzeichnung von allerdings bedeutendem Werthe.

welche dann sofort verbrannt wurden (zu vgl. „Joh. Capistrani Vita et sermones. Aug. Vind. J. Miller, 1519“ und „denkwürdige Beschreibung von dem Leben, den Tugenden und Wunderwerken des hl. Vaters Jannis Capistrani aus dem Orden der Minoritenbrüder, Grah, 1693, II. 4^o). Hartmann Schedel beschreibt in seiner Chronik diesen Originalmönch folgendermaßen: „Disen man haben wir zu Nürnberg gesehen, lxx. (= 65) iar alt, kleinz, magerz, dürrz, außgeschöpftz, allein von hant geedere vnd gepahne zusammengehepftz leibz, doch frölich vnd in arbeit stark, alletag on vnderlaß predigende, vnd hoch vnd tieffe materi fuerende zc.“ — Unter einem seltenen Holzschnitte Hans Schaufelins aus Nördlingen, welcher Capistran vorstellt, wie er zu Nürnberg Augustinertel verbrannt, steht folgende Unterschrift: „Anno 1432 sind auf eines cardinals, Namens Johann Capistran Predigt, die er allhier in Nürnberg, unter dem freien Himmel, vor unserer Frauen Kapellen, gethan hat, 76 Schlitten, 2640 Brettspiele, 4000 Würfel und ein großer Haufen Karten Spiele, wie auch unterschiedlich Weismewe und anderes so zur Hoffart dienlich, auf dem Markt öffentlich verbrannt worden.“ — Nach dem „Stammenbuch zc.“ des Abtes Karl Stengel vom Benediktinerkloster Brenz-Münhausen (II, S. 471) hat Capistran im Durchstreifen im Jahre 1434 auch Augsburg, die Krone und wohl auch die üppigste der schwäbischen Reichsstädte besucht „und daselbst mit seinen Predigen so viel zuwege gebracht, daß man ihm alle Karten Spiele, Würfel, Spielbretter bei 3 oder 4 Wagen voll, item 60 oder 70 Schlitten, darauf man zu Fastnacht fuhr, auf den Fronhof zusammenbracht und Alles auf einem Haufen verbrannt“. Johs. Frank, Mönch im St. Ulrichskloster zu A. berichtet (f. „Archiv für die Geschichte des Bisthums A.“ von Steichele, II, S. 88—90, A. 1859, B. Schmidtsche Verlagsbuchhandlung) darüber: „... Item und an dem freitag 1434, da er hatt geprediget zu mittag, da hatt er dye von Augspurg, das sy im geben alle karten spil und spilpreter und schlitten, dye gemacht waren darauf man ze vasnacht fur, und anderlay spilzeug im zu einer schandung. Da wurd im des selben tagz nachmittag in ain halben tag pracht man karten spil wol ain wagen vol, und bey XII hundert spilbretter, und sechs zig oder sibenzig schlitten, on das im ander tag wurd, und on zal vil würfel. Und am suntag nach seiner leßten predig furt man das alles auf den fronhof auf einen hauffen wol drey oder vier wagen sol, und verprant alles das auf ainem hauffen“ Ein anderer Zeitgenosse und Augenzeuge Sefter Wielich sagt in seiner Chronik darüber zum Jahre 1434 folgendes: „... und es wurden auch 15^o breispil ferbrent und fil schlitten und karten spil an einen hauffen gelegt auf den fronhof“. Abt Michael Nyßel des Benediktinerklosters Ochsenhausen, Sohn eines Ulmer Patriciers, hörte — nach (Geisenhofs), „kurzer Geschichte von Ochsenhausen“ Otkoburen, 1829, bei Joh. Bapt. Ganjer, S. 56 — Capistran „zu Ulm im Jahre 1434, welches Jahr Martin Zeiler in seinem „kleinen schwäbischen Zeitbuch“ (S. 66) gleichfalls angibt, auf dem Münsterplatz mit so viel Nachdruck wider

die verderbliche Spielsucht predigen, daß sehr viele von dieser bösen Gewohnheit abließen und einige sogar auf der Stelle die Spielfarten auf den Platz brachten und verbrannten“. Nach der von Jäger (Ulm im Mittelalter, bei F. C. Bößlund in Stuttgart und F. D. Claß in Heilbronn, 1831, S. 509) und dann später kurz von Janßen, I, S. 367, citirten Chronik des Weit Marchtaller (keines Zeitgenossen mehr von Capistran) hätte letzterer bei seinem Predigen in Ulm außer gegen die schlechten Sitten der Ulmer namentlich gegen die Spiße an den Schuhen und die Schwänze der Frauen an ihren Röden geeifert und wären drei Frauen, die seiner Predigt gespottet und gehöhnt, sogleich von dem erzürnten Volk zerrissen, der Prediger selbst aber im Verlaufe vom Rathe in das Gefängniß gelegt und schließlich aus der Stadt gejagt worden (?), wovon Zeiler u. a. nichts berichtet. Die diesen Vorgängen von Marchtaller zu Grunde gelegte Zeitbestimmung auf das Jahr 1461 ist jedenfalls unrichtig, da Capistran schon 5 Jahre zuvor mit Tod abgegangen war.

Eine eigentliche Zunft oder Innung scheinen diese Brief- und Kartenmaler, wie zum Theil anderwärts, zu Ulm nicht gebildet zu haben. Zur Zeit des Aufkommens dieser Spezialkunst bestanden wohl schon Zünfte in Ulm, deren Ursprung daselbst Fabri in die Zeiten Kaiser Karls IV. (1346—1378), andere in die Regierung Kaiser Ludwigs (1314 bis 1347) setzen. In dem Schwörbrief vom Jahre 1327 wird der Zünfte als einer schon lange bestehenden staatlichen Einrichtung gedacht; es waren ihrer damals, wie noch zwei Jahrhunderte später bis zur Mitte des 16. Säculums, 17. Nach Fabri im Jahre 1890 vom literarischen Verein zu Stuttgart (als 186. Publikation) herausgegebenen tractatus de civitate Ulmensi und auch anderen Nachrichten waren der Zunft der mercatores die pictores imaginum, pictores chartarum, pictores Domorum, pictores pavementum et tabularum einverleibt. Derselbe Fabri macht in seinem, gleichsam die Einleitung zu seiner Zünftebeschreibung bildenden Artikel de mechanicis über dieselben folgende, hieher nicht uneinschlägige Bemerkung: „Sextus ordo civium in urbe Ulma est constitutus ex varietate mechanicorum, de quorum multitudine et varietate dicere paene nihil scio in singulari, oppressus mole tantae multitudinis, nec est necesse exponere, quo modo hic ordo Rempublicam conservat. Tollantur mechanici, ubi sunt domus, habitacula, vestes et tegumenta, ubi omnia homini necessaria ministeria. Tanto autem studio mechanici operantur res suas in Ulma, ut artificialia Ulmensium sint undique cariora et pretiosiora, quia nullus magister alicujus artis efficitur, nisi rigidissimo examine sit probatus“. In der 16. Zunft („decima sexta zunfta“), der „scriinatores“ (Schreiner) und „crucificatores“, welche letztere nichts anderes sind als unsere „Hergottschnitzer“ und keine „curricatores“ (Wagenbauer), wie Fabri meint, führt Fabri die Sürkin (und Schläiß); „et eos, qui vasa lignea sive ad vinum s. ad aquam conficiunt“ (also wohl die Dreher) auf. Nach Heid (Ulm mit seinem Gebiete, Ulm, 1786 bei Christian Ulrich Wagner, S. 223)

waren die Maler, Buchdrucker, Buchhändler in die Krämerzunft, gewöhnlich die erste unter den Zünften eingereiht, zu welcher außer den eigentlichen Zunftgenossen noch 6 Rotten anderer, keine eigene Zunft bildender Professionisten, so die zweite der Glaser, Buchbinder und Kartenmacher gehörten. Gerade vielleicht aus diesem Grunde, weil Maler, Bildhauer u. s. w. keine eigene Zunftgenossenschaft bildeten, wurde zu Ulm um das Jahr 1473, vielleicht nach dem Vorgang der Antwerpener Lucasgilde oder der Bruderschaft Johannes des Ev. zu Brügge und einer ähnlichen, schon um die Mitte des 14. Jahrhunderts in Augsburg entstandenen Gesellschaft eine religiöse und genossenschaftliche Zweite vereinende Künstlerbruderschaft (Kunstzunft) der „Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker“ zwar mit eigenen Satzungen und Gerechtigkeiten, aber ohne zünftige Rechte, im Gotteshaus Wengen (auch Ect. Lucas-Verbrüderung genannt — von dem Lucasaltar in der Wengentirche; s. über dieselbe „Verhandlungen des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm-Oberschwaben“, neue Reihe, 2. Heft, Ulm, 1870 in Commission der Stettinischen Buchhandlung, S. 25—27) gegründet, in welcher u. A. von Briefmalern vorkommen: Jakob Sieglin, „Brieftruther“ und von 1499 an: Johann Schlumpp, welcher nach Weyermanns Nachrichten zc. II, S. 433) schon um das Jahr 1490 genannt wird, einige Gemälde Dürers kopirt haben (?) und im Jahre 1514 gestorben sein soll, Michael Schorpp (schon 1494), Johs. Hofer, Jodocus Hafner und Ignorius Heßler und welcher die herannahende Reformation ein Ende bereitet zu haben scheint.

Es ist nun sehr zu bedauern, daß einer der frühesten Kunsthistoriker, der bahnbrechende Kunsthistoriker Karl Heinrich v. Heineken, wie derselbe sich in seinen „neuen Nachrichten von Künstlern und Kunstfachen“ (Leipzig, 1786, 8°, S. 140) bitter beklagt, während seines Aufenthaltes in Ulm „von dem halsstarrigen Magistrats nicht die Erlaubniß erhalten konnte, die Bürgerbücher und andere städtische Documente behufs Kunststudien namentlich in der Richtung auf Formenschneder und Brief- und Kartenmaler durchzuheben“, umsomehr, als damals noch manche Quelle vorhanden war, welche heute zu Tage nicht mehr aufzufinden ist. So ist man denn mehr oder weniger auf die Ausgrabungen späterer Forscher angewiesen, wie auf Karl Jäger, der sich in den 1820er Jahren in den Ulmer Archiven umgesehen hat. Nach denselben (Ulm im M. A., S. 585) kommt in Ulm der erste Kartenmaler im Jahre 1402 vor. Es werden dann noch weiter angeführt: Hans Wächter, Kartenmaler 1434; Heinrich der Kartenmacher und Ludwig Kuch, Spielfartenmaler 1449; Peter, Kartenmaler 1460, Lorenz Schürner, (alias Schürner) 1463, welcher (nach Dan. Eberhard Weisklags „Beiträgen zu einer Kunstgeschichte der Reichsstadt Nördlingen“, II, S. 4; 1798: Buch, Handbuch der Erfindungen, S. 83 zc.) dann nach Nördlingen übersiedelte und dort Bürger wurde (woselbst diese Kunst damals sehr in Blüthe stand), bald

aber wieder verzog, weil ihn die Einschränkung des Gebrauchs der Spielfarten keinen Vortheil gewinnen ließ. Schon im Jahre 1407 kommt in den Nördlinger Steuerbüchern Johs. Winnen als scriptor und Illuminator vor; ebenso befaßte sich der dortige Stadtschreiber (1415—35) Konrad Horn in seinen Nebenstunden mit solchen Möttriaz. Der Barfüßermönch Erhard daselbst bekam für einen geschriebenen Kalender von dem Rathe 3 Pfund. Im Jahre 1428 finden wir dort einen „Wilhelm Brieftruder“, welcher mit seinem eigentlichen Familiennamen Kegel hieß und wahrscheinlich um das Jahr 1453 starb; sein wahrscheinlich um das Jahr 1461 † Bruder war gleichfalls Briefmaler. Ein Pfarrer daselbst Namens Jörg fertigte für den Rath daselbst im Jahre 1461 einen Abblatzzettel (nicht Abblatzzettel). Einem weiteren scriptor daselbst, Balthasar Priegel, begegnet wir um das Jahr 1475. Hier scheinen auch, außer Augsburg, die Brief- und Kartenmaler am längsten sich erhalten zu haben; noch im Jahre 1783 ließ sich der (daselbst im Jahre 1732 geb., 1822 †) Künstler Johann Müller mit obrigkeitlicher Erlaubniß als Kartenmaler in die Krämerzunft einschreiben und rettete dadurch die Formschneidekunst vor ihrem völligen Aussterben. Nördlingen, nicht die geringste unter den schwäbischen Reichsstädten, ist aber hauptsächlich insofern für die Kunstgeschichte von Bedeutung, als sich der erste Formschneider, der Anfangs des 15. Jahrhunderts † Franziskanermönch „Fr. h. Luger . . . incisor lignorum“ daselbst findet, womit den Klöstern der Ruhm der erstmaligen Ausübung des Holzschnitts, beziehungsweise von dessen Erfindung zufällt. Der hauptsächlichste deutscher Illuminirer war indeß in alten Zeiten das fränkische Nürnberg. — Weitere Ulmische Brief- und Kartenmaler sind — nach Jäger a. a. O. —: Hans Painlin 1460; dann 1473, 1484; Peter Hedenvogel 1481; Ludwig Frieß 1469; Joseph Flam 1478; Jörg Spalt — welcher Namen auch bei Sieghart, Geschichte der bildenden Künste in Bayern zc., S. 52 als „Kartenmaler aus Ulm in Regensburg“ in der Zeit von 1487—1500 erwähnt wird; Hans und Anton Nürnberger 1495; Hans Hauser 1508, 1514, 1528, 1529 „ein berühmter Name“; Hans Bauer 1511, an welchen (nach Weyermann zc., II, S. 389) ein Michael Pfandzelt des Rathes und Zengherr in Ulm im selben Jahre um 160 fl. Papier verkauft hatte; Bastian Ne(a)ijer, Seb. N(W)enz 1511—1518. (Zortf. f.)

Annoncen.

Zwei Statuen

Hl. Joseph u. Hl. Maria, 1,70 m hoch, prachtvolle Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, sind billig zu verkaufen. Für Kirchen oder Sammlungen.

Johann Wöhr, Bildhauer,
Weissenstein, Württemberg.

Stuttgart. Buchdruckerei der Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 6.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.80 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frsch. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Fortsetzung.)

2. Ist es wünschenswerth, daß unsere Kirchen bemalt werden? Darauf ist mit entschiedenem Ja zu antworten. Man muß es an sich freudig begrüßen, daß auch das nordische Auge, von Natur weit weniger farbenbegabt als das der südlichen Völker, in der Verfallszeit der Kunst vollends der Farbe entwöhnt und allzusehr an die weiße Tünche gewöhnt, allmählig durch das Studium und die Betrachtung der älteren und ältesten Kunst sich wieder einen Farbensinn und ein Verlangen nach Polychromirung der Architektur angelernt hat. Die Freude an der Farbe ist wieder mehr ins Kunstgewerbe und in die Wohnhäuser eingedrungen. Raum mag man, selbst in den unteren Schichten des Volkes, sich mehr mit einem weißgetünchten Zimmer begnügen. Darum ist es durchaus angemessen, daß auch die Besorgung und Ausstattung der Innenwände der Kirche nicht mehr bloß dem Weißputzer überlassen werde. Sowenig wir zur Zeit im Ernste an eine Polychromirung der Außenwände unserer Kirchen denken werden, obwohl die Beweise sich mehren, daß nicht bloß unter südlichem Himmel und in der antiken Kunst, sondern auch unter nordischem Himmel und noch im Mittelalter die Monumentalbauten auch außen bemalt wurden (Kuhn S. 28 f.; Viollet-le-Duc p. 108; Zeitschrift für christl. Kunst IV S. 255 ff.), — so nachdrücklich werden wir überall da, wo die wichtigeren Bedürfnisse befriedigt und noch Mittel verfügbar sind, für die Bemalung des Kircheninnern eintreten. Denn sie ist ein überaus wirksames Mittel, um einen heiligen Raum seiner Würde entsprechend zu schmücken, ihn für seine hohen Zwecke geeigneter zu machen, das

Gemüt des Beters zu heben, zu erfreuen, in die richtige Stimmung zu versetzen.

3. Erfordert die monumentale Bemalung unbedingt die Beiziehung der figürlichen Malerei? Zweifellos ist die letztere die Krone der Malerei. Farbenharmonieen und Ornamentmalereien sind lieber ohne Worte, Musik ohne Text; sie wirken auf das Gemüt und sprechen zum Herzen; aber es ist keine artikulirte Sprache und der Eindruck, den sie hervorbringen, ist ein unbestimmter und vager. Die Figurenmalerei spricht eine allen verständliche Sprache, und weil eigentlich sprachbegabt, vermag sie in ganz anderer Weise als jene zu belehren und zu erbauen. Wir werden daher die Macht dieser höchsten Form von Malerei nie gering anschlagen. Gleichwohl läßt sich nicht sagen, daß ohne sie eine künstlerische Zufarbensetzung der Wände unmöglich oder zwecklos sei. Wir werden nicht um jeden Preis figürliche Wandmalereien anstreben. Wir werden ohne weiteres von ihnen absehen, wo die Kosten für dieselben nicht aufgebracht werden können, genauer gesagt: wo das Geld für wirklich gute und in jeder Hinsicht befriedigende Figurenmalereien nicht zu Gebot steht. Wir werden nie von Meistern niederen Ranges, nie von bloßen Dekorationsmalern figürliche Bilder ausführen lassen. Mit solchen minderwerthigen Kunstleistungen ist gar nichts erreicht; hier ist vom Erhabenen zum Lächerlichen, vom Erbaulichen zum Negerlichen auch nur ein Schritt, und ein einziges schlechtes Bild kann durch das schreiende Mißverhältniß zwischen der Erhabenheit des Gegenstandes und der Jämmerlichkeit der Ausführung den Eindruck eines ganzen vielleicht im übrigen gelungenen Bemalungswerkes vernichten.

Wir werden, auch wo die Mittel vor-

handen und wirkliche Künstlerhände zur Verfügung sind, nicht nach dem Beispiel unserer Vorfahren Bild an Bild reihen und nicht mit eng aneinander gedrängten Kompositionen die Wände füllen. Damals, als das Volk noch nicht lesen konnte und sich in der Kirche noch keiner Gebetbücher bediente, als von religiösen Bildern in den Händen und in den Wohnungen des Volkes noch keine Rede war, mußte für all dies die monumentale Malerei (im Bunde mit der Tafelmalerei und der Skulptur) eintreten. Da galt es den Raum zu sparen und auszunützen, womöglich auf die Tafeln der Kirchenwände einen ziemlich erschöpfenden Anschauungsunterricht über die vorzüglichsten Heilsthatsachen und Heilswahrheiten, eine Biblia pauperum anzumalen, die Augen und Gedanken derer, welche hier beim Gottesdienst versammelt waren, nutzbringend zu beschäftigen. Das alles ist heutzutage doch wesentlich anders geworden. Die monumentale Malerei ist entlastet worden durch viele andere Hilfskräfte, welche sich mit ihr in jene Aufgaben theilen. Daher brauchen wir es nicht mehr auf Häufung der heiligen Darstellungen abzuheben; wir können freier über diese Wände verfügen und uns begnügen mit wenigen, aber möglichst vollkommen ausgeführten Kompositionen, denen wir die für sie geeignetsten Wandflächen vorbehalten. Denn es gibt in der That Wandtheile, welche sich hiefür weniger eignen, sollten sie auch im Mittelalter oder in späterer Zeit doch beigezogen worden sein. Als solche Wandtheile sind zu bezeichnen einmal die untersten, sowohl wegen der Gefahr der Zerstörung durch Feuchtigkeit oder durch körperliche Berührung, als deswegen, weil es etwas gegen die Würde verstößt, wenn heilige Gestalten und Szenen sich sozusagen am Boden herumtreiben. Als weniger geeignet wird man vernünftigerweise bezeichnen müssen die obersten Regionen hoher Kirchenwände, weil hier angebrachte Gemälde, falls sie nicht unverhältnißmäßig groß ausgeführt werden, ohne Opernglas gar nicht mehr zu sehen sind; wir können aber nicht wünschen, daß das Volk mit dem Gebetbuch auch das Opernglas mit in die Kirche bringe, und wir malen unsere Kirchen auch nicht für reisende Engländer und Kunst-

jünger, die mit einem solchen verfahren sind. Als weniger geeignet heben wir auch — trotz des Beispiels der Barock- und Rokomalei und trotz weitverbreiteter gegen-theiliger Anschauungen — hervor die Felder eines ebenen oder flachgewölbten Plafonds, namentlich in Kirchen von ziemlicher Höhe oder auch von sehr geringer Höhe. Denn die Besichtigung solcher Plafondbilder ist mit so vielen Schwierigkeiten verknüpft, daß sich die großen Ausgaben für dieselben nicht rechtfertigen lassen; diese Schwierigkeiten würden sich noch steigern, wollte man das von Semper-Kuhn (S. 60) vorgeschriebene Gesetz befolgen und die Figuren im Plafond mit den Köpfen nach der Thüre, mit den Füßen nach dem Altare richten.

4. Wenn man von figürlichen Malereien absehen will und muß, erfordert eine wahrhaft künstlerische Ausmalung unbedingt die Ueberkleidung und Ueberspinnung der Wände mit farbigem Ornament von unten bis oben? muß immer ein Ornament unmittelbar ins andere überleiten? darf nirgends eine größere eintönige Fläche übrig bleiben, welche nicht mindestens durch eingezeichnete Quadrirung ornamentirt wäre?

Diese Fragen werden vielfach bejaht. So auch von Kuhn. „Daß eine Wandfläche,“ so lesen wir hier (S. 54), „nicht nackt bleiben darf, sollte sich eigentlich von selbst verstehen. Es gibt aber Herren, selbst unter den Kunstkennern, die für nackte Wandflächen schwärmen und besonders die Quadrirung von der Wand verbannt wissen wollen. Eine größere Wandfläche darf nie ohne Ornament bleiben. Eine nackte kahle Wand, die dem Auge keinen Ruhepunkt gewährt, wirkt höchst öd und langweilig und gleicht einer baumlosen Ebene.“ Kuhn citirt dann Reichenperger („monotone Wandflächen sind möglichst fern zu halten“) und Zisene; letzteren nicht ganz mit Recht, denn er redet ausdrücklich von großen weißen Flächen, die bei einer Bemalung nicht vorkommen dürfen, was unbedingt richtig ist.

Diese Anschauung ist nach meiner tiefsten Ueberzeugung innerlich unbegründet und krankhaft. Selbst wenn die mittelalter-

liche Polychromirung eines Baues nie größere eintönige oder einfarbige Flächen gebildet hätte, was erst noch zu beweisen wäre, so stände ihrem Beispiel das der antiken Kunst, der Ägypter, Griechen, Römer entgegen, welche durchaus von einem Gesetz dieser Art nichts wissen. Nur eine Ueberschätzung der Bedeutung des Ornaments und eine Unterschätzung der Kraft und Bedeutung der Farbe selbst kann ein solches Gesetz aufstellen oder für absolut bindend erklären. Daß wirklich die Farbe unterschätzt wird, zeigt sich doch deutlich genug darin, daß Kuhn eine mit einem Farbenton, nur nicht mit Ornament ausgelegte Wandfläche ohne weiteres eine „nackte kahle Fläche“ nennt. Ist denn diese Fläche nackt? sie ist ja mit Farbe bekleidet. Ist denn die Farbe kahl, öd, langweilig? gibt sie dem Auge keinen Ruhepunkt? ist denn eine baumlose Ebene nothwendig öd und langweilig? beleben die Bäume allein eine Landschaft? ist eine grüne Wiesenfläche öd und leblos? gibt sie dem Aug keinen Ruhepunkt?

Hier waltet überall das große Mißverständnis, als ob die Farbe für sich nichts wäre und erst etwas würde durch das Ornament. Nur ein krankhaft afficirtes Auge kann eine monotone Farbenfläche als Unterbrechung eines Bemalungswerkes empfinden; nur ihm kann eine Farbenfläche wie eitel Luft und ein über ihr ansehendes Ornament wie in die Luft oder ins Leere gesetzt erscheinen. In dieser grundirrtümlichen, krankhaften Anschauung sind aber nicht wenige Dekorationsmaler befangen; sie können sich schlechterdings keine Farbe denken oder keiner Farbe eine Bedeutung zuerkennen, welche nicht getragen ist durch ein Ornament. Als ob das Ornament erst der Farbe Kraft und Wirkung zu geben hätte! Dieser Irrthum hängt damit zusammen, daß wir überhaupt geneigt sind, auf das Ornament zuviel zu halten und ihm zuviel Recht einzuräumen, nicht nur in der Malerei, auch in der Architektur und der konstruktiven Skulptur. Die Ueberschätzung des Ornaments ist immer Folge und Symptom eines geschwächten Kunstvermögens, das nicht mehr eigentlich zu schaffen, schöpferisch thätig zu sein vermag, sondern mit

der Kunst spielt und daher dem Ornamentenspiel sich hingibt. Die architektonische Polychromirung der Ägypter und Griechen arbeitet mit einer minimalen Beigabe von Ornament, löst ihre Aufgabe im Wesentlichen lediglich durch Anordnung von Farbenmächten und Farbzonen neben und über einander; sehen darum diese Wanten etwa nackt und kahl, öd und langweilig aus? Im Gegenteile — diese Polychromirung erzielt Harmonieen und Wirkungen, welche die unserer ornamentirten Malerei weit hinter sich lassen.

Das ist ganz richtig, jedes monumentale Bemalungswerk ist selbst eine Art Konstruktion, ein Farbenbau, der ohne Lücken und Unterbrechungen, folgerichtig aus der Tiefe in die Höhe geführt werden muß. Aber unrichtig ist, daß bloß ornamentale Motive Träger und Glieder dieses Baues sein können und jede über eine Fläche sich hinbreitende Lokalfarbe für diesen Bau bedeutungslos oder eine störende Unterbrechung sei. Ein Sockel ohne Ornament, bloß einer wichtigen Farbe als Region angewiesen, wird seine Funktion, den ganzen Farbenbau zu tragen, viel besser erfüllen, als ein von vielen Ornamenten durchspannener, und auch in den oberen Reihen wird ein zwischen die Ornamente eingelegter einfarbiger Ton dem Aug viel bessere Ruhepunkte gewähren, als wenn Ornament sich an Ornament drängt. Auch wo das Geld gar nicht in Betracht käme, noch die Haltbarkeit irgend welchen Zweifeln ausgesetzt wäre, müßte man sich entschieden gegen solche Ornamentenverschwendung aussprechen, eben weil sie dem Aug keinen Ruhepunkt mehr gewährt, weil sie durch ihr Spiel mit Farben und Formen dem Ernst und der Würde des heiligen Raumes zu nahe tritt, seine Wände zu wirklichen Spielplätzen macht, Andacht und Sammlung stört, anstatt zu erbauen vielmehr verwirrt und zerstreut.

Vor nicht langer Zeit wurde für eine Kirche von größeren Dimensionen von einem in seinem Fach sehr tüchtigen Meister ein Bemalungsplan entworfen, der zwar für etwaige spätere figürliche Malereien einige wenige Felder vorbehielt, im Ganzen aber rein ornamental angelegt war. Auf diesem Plan folgte nun auch, angefangen von den Teppichen an den Sockelpartien, ein Or-

nament aufs andere: prunkvolle Vorbüden, gemalte Säulenstellungen und Arkaturen, ausgebehnte romanische Zierarchitekturen, reiche Quadrirungen, das Ganze in den Farben gut gestimmt, aber so luxuriös, daß allein die ornamentale Bemalung auf über 20 000 M. zu stehen kommen sollte. Der Ornamentenreichtum war derart, daß man die Pläne beinahe als Cumulativausstellung romanischer Ornamentmotive, abgesehen von den animalischen, hätte bezeichnen können. Die Oberbehörde trug wegen dieses Ueberreichtums und wegen der Höhe der Kostensumme Bedenken, die Ausführung zu genehmigen. Bei Ausgleichung der hiedurch entstandenen Differenzen zeigte es sich, daß auch dieser Meister ganz auf dem Standpunkt stand, den wir oben bekämpft haben; es schien ihm geradezu undenkbar, daß ein reiches Farbenkonzert, ja überhaupt eine Farbe nicht durchweg von Ornament sollte getragen sein, und auch er war der Ueberzeugung, daß eintönige Farbenflächen als Unterbrechungen und Störungen einer malerischen Komposition wirken müßten. Ich theile heute noch die Anschauung der Oberbehörde und bin heute noch der Ansicht, daß die Polychromirung dieses Baues besser, wirksamer und würdiger sich gestaltet hätte, wäre sie um einige tausend Mark wohlfeiler und um nicht wenige Ornamente ärmer veranlagt worden und hätte man an den Wänden zwischen der reichen Ornamentik von Zeit zu Zeit wieder eine monotone Farbzone angeordnet.

5. Gibt es eine vorwiegend in Farbentönen beruhende, einfache Bemalung der Kirchenwände, welche für gewöhnliche Kirchenbauten ausreicht, keine großen Kosten verursacht und doch noch wahrhaft künstlerische Art und Wirkung hat?

Diese Frage ist gegen den Widerspruch vieler thörichtcr Vorurtheile und gegen den Widerspruch unserer Dekorationsmaler unbedingt zu bejahen. Das Wesentliche bei der Bemalung ist nicht das Ornament, sondern die Farbe. Der künstlerische Charakter und die Wirkung einer Polychromirung der Architektur ist nicht abhängig von der Zahl der verwendeten Ornamente, sondern davon, ob diese Poly-

chromirung sich der Architektur organisch angliedert, ob die Räume für die Bemalung richtig disponirt wurden, ob die Farbenkräfte richtig ausgewählt und vertheilt wurden.

Wie haben wir uns eine solche einfache Bemalung im allgemeinen zu denken? Legen wir zu Grund einen einschiffigen Kirchenbau mit wenig architektonischer Gliederung, etwa dem schlichten romanischen oder gothischen Stil angehörig; die Flächen der Schiffwände etwa unterbrochen durch Pfeiler oder Eisenen, durchbrochen durch die Fenster, oben durch Gesims und Hohlkehle übergeleitet in eine flache oder flachgewölbte Decke; der eingezogene Chor läßt rechts und links vom Chorbogen für Aufstellung der Nebenaltäre geeignete Wände übrig; der Chorbogen führt aus dem Schiff in den Chor, welcher rechteckigen oder polygonen Abschluß haben kann, gewölbt oder ebenfalls flach eingedeckt ist.

Hier geben nun zunächst die Pfeiler oder Pilaster und die Fenster die Hauptlinien an für die malerische Disposition des Langhauses, welche aber bis ins Einzelne durchgeführt werden muß. Beginnen wir unten. Ob die Architektur hier einen eigentlichen Sockel ausgebildet hat oder nicht, jedenfalls bedarf der zu erstellende Farbenbau eines kräftigen Fundamentes. Wir werden dies dadurch erstellen, daß wir die unteren Wandflächen bis auf etwa Manneshöhe oder bis zur Fensterhöhe mit einem sehr kräftigen, wuchtigen Farbenton versehen. Es ist richtig, daß die mittelalterliche Malerei, was auch Kuhn S. 53 f. betont, diese Wandflächen gern mit Teppichmustern auskleidete oder auch mit Quader-, Würfel-, Kautenmustern auslegte. Gleichwohl sehen wir und rathen wir davon ab. Einmal liegt uns daran, alles nicht absolut Nothwendige wegzulassen und zu ersparen. Sodann verbietet uns solche Ausstattung unsere Erfahrung, die Thatsache, daß gerade diese unteren Wandtheile in sehr vielen unserer Kirchen die Domäne des Salpeters sind. Und wenn auch diese Gefahr nicht besteht, so werden doch in unseren Kirchen, welche meist bis zum letzten Raum ausgenützt und besetzt sind, so tief angebrachte Ornamentationen sehr bald in Folge der beständigen Berührung mit Menschenleibern

und Menschentleibern abgestickt und abgerieben. Haben dann die Quadrirungen und Teppichmuster auch nur an einigen Stellen Schaden gelitten, so ist damit doch schon die ganze schöne Lüge aufgebedt, die ganze Illusion gründlich zerstört. Wir können nicht alle paar Jahre den Kunstmalern kommen und diese Teppiche erneuern lassen. Deswegen ersetzen wir sie durch einen Ton, der den Hauptzweck, eine feste Basis für die obere Malerei zu schaffen, gerade so, wenn nicht besser erfüllt, und der, wenn er Schaden gelitten hat, durch jede Hand erneuert werden kann.

Einen kräftigen Ton fordern auch, wie schon oben dargethan wurde, die Pfeiler, Pilaster, Eisenen, ferner die Fensterleibungen. Die Schrägwände der letzteren, koulissenartig in die Wandflächen eingestellt, eignen sich sehr für kräftigere Bemalung, auch für reichere ornamentale Ausstattung, weil sie wenigstens zur Hälfte fast von jedem Punkt des Innenraumes zumal sichtbar sind. Die über dem Sockel und zwischen Pfeilern und Fenstern sich hinziehenden Wandflächen sind nun klug und vorsichtig auf fein zu einander gestimmte Farbentöne zu vertheilen. Wichtig ist die richtige Ueberleitung vom Sockelton zu den oberen Wandtönen; sie muß ein Farbenband vermitteln, welches den unteren und die oberen Töne sowohl gegen einander abgrenzt und scheidet als sie wieder versöhnt und welches oben und unten durch einen oder mehrere farbige oder schwarze Striche umrandet ist. Wo wir die Mittel haben, werden wir dies Farbenband mit einem laufenden Ornament schmücken, aber nicht mit lustigen Arabesken, sondern der monumentalen Funktion entsprechend mit geometrischem und architektonischem Motiv; vorzüglich geeignet ist hiesür namentlich der zu allen Zeiten beliebte und verwendete Mäander. Wie die Farbentöne für die oberen Wände zu wählen, zu stimmen, anzuordnen sind, dafür können genauere allgemeine Regeln nicht gegeben werden; ob volle oder halbe, abgetönte Farben verwendet werden sollen, das hängt hauptsächlich ab von der Tüchtigkeit des Meisters, welcher den Entwurf zu fertigen hat, von seiner Meisterschaft in der Kenntniß und Regierung der Farbenkräfte. Kann

man auf diese sich verlassen, so gebe man ihm freie Hand, auch mit ganzen und vollen Farben zu operiren; erscheint dieselbe zweifelhaft, so dringe man auf halbe und schwache Töne, denn sie werden bei unrichtiger und mangelhafter Stimmung wenigstens nicht so grelle und unerträgliche Dissonanzen bilden, wie schlechtgestimmte Ganztöne.

Eine starke Farbe gehört in die Hohle, welche den Uebergang von den Mauern zum Plafond, von der tragenden Architektur zur getragenen oder schwebenden herzustellen hat, denn dieser Uebergang ist für den ganzen Bau von wesentlicher Bedeutung. Für den Plafond gilt als Regel, daß er nach Farben- und Ornamentreichthum nicht hinter den Wänden zurückbleiben dürfe und seiner Bestimmung und seiner Natur entsprechend vorwiegend mit hellen, lichten Farben zu dekoriren sei. Schwierigkeiten macht bei großen Plafondflächen die Disposition, namentlich, wo weber der Baumeister noch etwa der Stukktor Gliederungen vorgenommen hat. Ueber Plafondgemälde haben wir oben gesprochen. Für Behandlung romanischer oder gothischer Gewölbe haben wir überaus zahlreiche alte Vorbilder, welche die ganze Skala vom Einfachsten bis zum Prächtigen durchlaufen. Es ist richtig, daß die Bemalung der Gewölbekappen mit blau, namentlich dem von goldenen Sternengelisteten Blau, im Mittelalter üblich war, namentlich in Italien, und erst ungefähr im 15. Jahrhundert abkam. Der Widerspruch gegen die Blaubemalung der Gewölbe ist daher historisch unberechtigt, war aber praktisch sehr berechtigt, nicht bloß weil man den rechten Ton von blau häufig nicht traf, sondern weil es auch vorkam, daß dieses Blau in den Gewölben überhaupt die einzige Farbe war, die man in einer Kirche anbrachte, was dann eine geradezu barbarische Wirkung hervorrief. Man kann das Blau für die Gewölbe zulassen und empfehlen, muß aber sehr betonen, daß der richtigste Ton von Blau besonders unter unserem Himmel und bei den Lichtverhältnissen unserer Kirchen sehr sorgfältig gesucht werden, sobald daß dieses Blau in der übrigen Bemalung sein genügendes Gegengewicht finden muß.

Anspruch auf reichere Ausstattung hat

der Chorbogen, auf dessen Würde und Bedeutung der Name Triumphbogen hinweist. Seine Leibung soll, wo immer die Mittel vorhanden sind, nicht bloß mit kräftigem Farbenspiel, sondern auch mit reichem Ornament geschmückt werden; letzteres darf aber selbstverständlich nicht, wie nicht selten zu sehen, bis auf den Fußboden herablaufen, sondern muß ebenfalls in Manneshöhe von einem kräftigen einseitigen Farbensackel aufgenommen werden. Die zwei Wandflächen rechts und links vom Chorbogen, die Rückwände der Seitenaltäre sollen wie die Rückwand des Hochaltars ebenfalls reich ausgestattet werden; hier können die vom Sockel verbannten gemalten Teppiche ihre Stelle finden. (Schluß folgt.)

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

(Fortsetzung.)

Sieghart führt a. a. O. weiter zum Jahre 1496 noch an: Jakob Grab, Kartenmaler aus Ulm in Regensburg. Mit diesem Namen ist wohl die ganze Zahl von Ulmer Brief- und Kartenmalern noch lange nicht erschöpft; manche derselben scheinen sich, wie wir bereits an zwei Beispielen gesehen, nach auswärts gewandt zu haben. So finden wir auch in Dr. Gwinners „Zusätze und Berichtigungen“ zu seinem vorangegangenen Werke: „Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. 12.“ (ebendasselbst, Verlag von Johann Baer, 1867, S. 106) einen weder bei Jäger und Paßler und Weyermann, noch in der Ulmer Oberamts- und in der württembergischen Landesbeschreibung, noch sonstwo genannten weiteren Ulmer Briefmaler: Hans Abel von Ulm, der Maler, um das Jahr 1497 in Frankfurt a. M., welcher im selben Jahre, „als der by eyner Dirne nachtes in der Ueche betreten wurde, zu Schloß gebracht ward und orfridden schwören mußte“. Derselbe Abel empfing Sab. post Laetare im Jahre 1500 für „sechs Briefe zu malen mit den Niederländischen Gulden“ 18 $\frac{1}{2}$ (dreier?). Dies waren Warnungstafeln für die Kaufleute wegen in Umlauf gekommener falscher niederländischer Guldenstücke. Die Tafeln wurden dann an den Pforten angeschlagen. Wie lange die Briefmalerkunst in Ulm angedauert hat, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, jedenfalls fällt ihre Blüthezeit hier wie anderwärts in das 14. und 15. Jahrhundert, bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst, worauf sie allmählig immer mehr zurückging und schließlich fast ausgegangen zu sein scheint. Unläugbar that die Druckerkunst und die Ausbildung des Formschnitts in den Holzschnitt der alten Brief- und Buchmalerei sehr Eintrag. Zwar widerstehen sich die Widen der Illuministen, Rubricisten und Miniaturen einige Zeit mit Erfolg gegen die Versuche der Drucker, auch

die Leistungen der Illuminatoren, wie die der Schreiber zu übernehmen und wurden thatsächlich in einer Reihe von Wiegendruckten die Stellen der Initialen von den Druckern leer gelassen, beziehungsweise mit einer kleinen Minuskel als Merker angedeutet und dann hernach von den Illuministen ausgemalt. Allein eine solche lästige Arbeitsheilung konnte sich natürlich auf die Dauer nicht halten und übernahm im Laufe des 16. Jahrhunderts der Holzschnitt völlig die künstlerische Ausstattung der Druckwerke und verblieb den Illuministen höchstens nur die (indef sich bald verlierende) Ausmalung der Holzschnitte. Im 17. Jahrhundert, zu dessen Beginn (um 1601) wir daselbst einem Buchmaler Jakob Burghammer (nicht Burghammer) begegnen (siehe über denselben Weyermann, II, S. 51) taucht noch einmal in Ulm ein berühmter Meister, auch Formschneider, Mathäus Schultes (im Jahre 1652 ins Bürgerrecht daselbst aufgenommen) — nicht zu verwechseln mit dem Augsburger Briefmaler und Formschneider Hans Schultes, von welchem u. A. ein höchst merkwürdiger, gleichzeitig gut colorirter Holzschnitt aus dem Jahre 1586 mit dem Bildniß des dortigen evangelischen Pfeters Johs. Berklacher zum hl. Kreuz vorliegt — auf, von dessen Hand die 123 Holzschnitte in der im Jahre 1679 bei Mathäus Wagner in Folio erschienenen Theuerdankausgabe herrühren; außerdem besorgte er eine unter dem Titel: „Lust- und lehrreiche Sittenschule in ungebundener Rede in 3 Theilen mit Holzschnitten, in 12^{te}“ erschieneene Neopopanzgabe. Das Rathspröfotoll vom 3. Februar 1669 enthält folgenden, auf ihn bezüglichen Eintrag: „Mathäus Schultes ist auf der Mignung scharf zu verweisen, daß er des Hans Bauer Marktschrecks (welcher in den Thurm gesetzt wurde) seine leichtfertigen Vieder angenommen, selbige in Augsburg hat drucken lassen, und allhie zum Aergerniß der Jugend verkauft habe. Dammhero er sich künftigher dergleichen entschlagen soll, oder so deren einige bei ihm gefunden würden, soll er empfindlicher Straf gewärtig sein, wie denn auch andere, welche Vieder feil haben, zu warnen sind, daß sie nichts leichtfertiges verkaufen, ansonsten man sie mit ernstlicher Straf ansehen wird“. Doch scheint in diesem Jahrhundert die Briefmalerei zu Ulm bereits im Niedergang gewesen zu sein. Von Ulmer Formschneidern (zu vgl. den Aufsatz des Verfassers: „Älteste Holzschnitte in Schwaben“ im „Schwäbischen Diözesanarchiv“, X. Jahrg., 1893, Nr. 15, S. 59—60 und Beilage 16, S. 28—32), unter welchen vielleicht der eine oder andere auch zugleich Briefmaler gewesen sein kann, nennt Jäger a. a. O.: Ulrich, 1398; Peter von Erolzheim, Heinrich und Jörg 1441; Ulrich 1442; Lienhart 1442; Claus, Stoffel und Zos 1447; Wilhelm 1455 und 1470; Meister Ulrich 1461; Ulrich und Stoffel wieder im Jahre 1470; Michel, Hans, Kunz und Lorenz 1476. Vögelin der Schnitzer 1481, welchen noch Hans Schläffler und Hans Paar (aus ?) anzureihen wären, von welcher letzterem 2 Blätter in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart und im Kupferstichkabinett in München vorhanden sind. Alle diese Meister sollen indef nach Hans Voesh („Katalog der Holzstücke des

germanischen Museums zu Nürnberg 2c.“, S. 5) nicht als Formschneider, sondern als Holzbildhauer anzusehen sein (?). Der schon mehr sagenhafte Ludwig 3e Um nicht zu vergessen, von welchem eine der ersten deutschen noch xylographisch mit Figuren gedruckten Uebersetzungen der *ars moriendi*¹⁾ (um 1472 ?) herrührt und aus welchem dann auf Grund einer allerdings nicht so ferne gelegenen Vermuthung Heineckens der bekannte Polyhistor Georg Wilhelm Zappf (in seiner Schrift über eine höchst seltene Ausgabe, der *ars moriendi*, Augsburg bei Stage, 1806) und nach ihm Haffler (a. a. O., S. 53—65) etwas willkürlich und kurzweg rasch ohne Weiteres den Ludwig (v.) Hohenwang, der Kunstschriftsteller Joh. Rudolf Füssli (in seinem „Allgemeinen Künstlerlexikon“, II, 1077) aber gar den Erfinder der Buchdruckerkunst gemacht haben. (Fortf. folgt.)

Neues zur Baugeschichte der Prämonstratenserabtei Weißenau und ihrer Kirche.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

(Nachträge.)

Zu Nr. 4, S. 34. Die dort in Aussicht gestellten, von Herrn Dr. Karl Ehrle gütigst vorgenommenen Nachforschungen in den Bauakten der ehemaligen Benediktinerkirche in Zönn haben ergeben, daß die Heimath der Barbierer „Ruffle“, auch „Roffle“ geschrieben wird. „Bei Bregenz“ oder „aus dem Bregenzschen“ scheint Herrn Dr. Ehrle ein späterer Zusatz zu sein, welcher deshalb für die Feststellung der Lage des Orts nur von untergeordneter Bedeutung ist. Die Schreibweise des Baumeisternamens ist eine verschiedene. Im Bauaktenord vom 1. Juli 1660: „Julius Balbere“, am 16. September 1671 „Julius Balbere“, endlich: Datum Ruffle den 27. Januar 1676, „Julius Barbere, Maurermeister.“

Abgesehen davon, daß die Bemerkung in den Zönn'schen Bauakten „aus Bregenz“ als ein späterer Zusatz erscheint, ist sie für die Frage von der Heimath der Barbierer überhaupt nicht von Gewicht. Glieder der Familie können immerhin sich in Bregenz oder Umgegend aufgehalten haben, aber ihre Wiege stand eben im anscheinend verschollenen „Sachstertal“. Es darf indessen die Hoffnung nicht aufgegeben werden, daß mit der Zeit doch noch mit Sicherheit nachgewiesen werden kann, welches Thal seiner Zeit diesen Namen führte. Bis dahin hat die Pfeiffer'sche Hypothese vom Thal Oberhalbstein immer noch das Meiste für sich.

S. 34, Sp. 2 lies „Fuß“ statt m (Meter) und „Memmingen“ statt „Meiningen“. S. 35, Sp. 2 „Bartholomäus“ statt „Michael“. Die Schreinerarbeit am Hochaltar war allerdings nur

¹⁾ Diese lies noch in der kgl. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart sowie früher in der gräflich Vertusjatischen Bibliothek in Mailand vorhandene (beidenorts aber nicht mehr ganz vollständige) Schrift ist durchgehend deutsch; sie besteht aus 24 Blättern, von welchen das erste die Ueberschrift hat: „Versuchung des tüfels in dem geloben“; die Abbildungen stehen rechts.

zu 160 fl. nebst Kost und Trunk an Hornung verdingt, er empfing aber in der Folge nach und nach erheblich mehr.

„Ueber die „Weßobrunner Stukkatorenschule Nr. 5, S. 42 geben wir noch folgende Notizen: „Das Pflanzengewert, besonders die Acanthusranke ist hier noch vorherrschend; an den Gewölbegurten tritt zwar das Wandwerk auf, aber nur leicht und in weiten Abständen verschlungen und mit vier Acanthusblättern, Acanthusrosetten und großen Blümen gefüllt.“ — Franz Schmuzer ist der 1676 geborene Sohn des Johannes Schmuzer, Baumeisters und Stukkators in Weßobrunn und Bruder des 1683 geborenen, 19. März 1752 gestorbenen Joseph Schmuzer, der gleichfalls sowohl als Baumeister, wie als Stukkator erscheint (Heilig-Kreuzkirche in Donauwörth, im Schiff ähnlich derjenigen von Weingarten, Konvent und Prälatur in Weßobrunn, Pfarrkirche in Garmisch, Umbau des Ettaler Münsters). Von Franz Schmuzer sind die herrlichen Stukkaturen an der Sakristeidecke zu Obermarchthal (1701—1702); später arbeitete er mit Diego Carlone und Anton Corbellini an der Dekoration der Benediktinerkirche Weingarten (1715—1722) und starb den 21. April 1741. (S. die reichhaltigen Abhandlungen von Dr. Georg Hager, Bibliothekar und Sekretär am bayerischen Nationalmuseum: Die Weßobrunner Stukkatorenschule, Beilage zur „Allgem. Zeitung“ 1893, Nr. 23, 24, 25 und Zur Geschichte des Barock und Rokoko in Bayern, 1894, Nr. 22.)

Kunsthistorische Fortsetzungswerke.

In den Jahren 1850—52 erschienen J. J. Merlo's Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler. Dieses mit großem Fleiß und viel Sachkenntniß gearbeitete Werk gibt nun die rühmlichst bekannte Verlagshandlung von L. Schwann in Düsseldorf neu heraus unter dem Titel: Kölnische Künstler in alter und neuer Zeit. Den Text haben E. Firmenich-Richarz (Bonn) und H. Neußen (Köln) ergänzt, berichtigt und bis auf die neueste Zeit weitergeführt. Die Biographien der Kölner Künstler (Architekten, Maler, Sculptoren, Kupferstecher, Xylographen, Glödenzieher, Goldschmiede, Orgelbauer 2c.) sind alphabetisch angeordnet, geben genaue Notizen über das Leben und das Kunstschaffen derselben und Verzeichnisse aller ihrer einzelnen Werke. Sehr werthvoll sind die eingekleideten Bildtafeln und zahlreichen Textillustrationen. Hier ist besonders berücksichtigt die kölnische Malerschule; aber auch Bauten, Kupferstiche, Sculpturen, Werke der Goldschmiedekunst und Glasmalerei werden in sehr tüchtigen Wiedergaben zur Anschauung gebracht. Das monumentale Werk ist bis zur sechsten Lieferung und bis zum Buchstaben K gediehen (Preis à Lieferung 1,50 M.); es soll in ca. 30 Lieferungen abgeschlossen sein. Die Bedeutung Kölns für die Entwicklung der deutschen Kunst ist eine so centrale und tiefgreifende, die Fruchtbarkeit der ehrwürdigen Colonia Agrippina an Meistern und Meisterwerken der Kunst eine so reiche, daß das obige schöne Werk dem Kunst-

forscher unentbehrlich ist, dem Kunstfreund die mannigfaltigste Anregung und edelste Unterhaltung gewährt. —

Von der groß angelegten allgemeinen Kunstgeschichte von P. Albert Ruhn (Einsiedeln, Benziger) sind vier weitere Lieferungen erschienen. Sie enthalten die sehr ideenreiche Aesthetik (p. I—LXII), welche die Einleitung des ganzen Werkes bilden soll. Hier wird eine Reihe der schwierigsten Fragen verhandelt, über welche man zum Theil seit alter Zeit sich streitet. Wenn der Verfasser für seine Theorien, Prinzipien und Folgerungen nicht allgemeine Zustimmung finden wird, Ein Zeugniß kann kein objektiv Urtheilender ihm versagen: er hat alle diese Fragen mit Gründlichkeit, Ruhe und Sachkenntniß besprochen und hat alle seine Sätze wohl zu begründen verstanden. Die historische Darstellung schreitet fort zur Plastik der Aegyptier, Baukunst und Plastik der Perser, Sassaniden, Hebräer, Phöniker, Baukunst und Plastik der Indier, Malerei der Aegyptier und westasiatischen Völker, Baukunst der Chinesen und Japanesen und Amerikaner, dann zur klassisch-griechischen Architektur. Der Text ist inhaltlich tiefdurchdacht, gedankenvoll und in allweg solid, formell fein und edel stilisirt; die Illustrationen sind reich, gut ausgewählt, zum großen Theil vorzüglich ausgeführt. Dem monumentalen Werk ist glückliche Vollendung und ein großer Leserkreis zu wünschen.

Den Bericht über unser Staatswerk: Die Kunst- und Alterthumsdenkmale im Königreich Württemberg, dessen Atlas nun abgeschlossen vorliegt, verschieben wir, bis auch der Text seinen Abschluß gefunden hat.

Literatur.

Die christlichen Kultusgebäude im Alterthum. Von Dr. J. P. Kirsch (Görresgesellschaft, erste Vereinschrift für 1893). Mit 17 Abbildungen. Köln, Bachem 1893. 96 S.

In den ersten Zeiten war die Kirche sozusagen in der Wiethe in den Häusern der Gläubigen. Aber schon vom Ende des zweiten oder Anfang des dritten Jahrhunderts an gab es eigene Kultusgebäude, welche auch staatlich anerkannter Körperschaftsbesitz der christlichen Gemeinden waren, freilich zur Zeit systematischer Unterdrückung des Christenthums auch vom Staat konfiszirt wurden. Das waren zum Theil Wohnhäuser, welche durch Schenkung oder Vermächtniß in den Besitz der Kirche übergingen und für gottesdienstliche Zwecke eingerichtet wurden, zum Theil aber auch eigens für solche Zwecke errichtete Bauten. Die letzteren unterschieden sich wohl nach außen kaum von einem größeren Wohnhaus und bargen neben kleineren Anbauten einen großen Versammlungsraum mit Altarabsis, mitunter durch Säulen in mehrere Schiffe getheilt. Zu diesen gottesdienstlichen Stätten kamen noch hinzu die Oratorien der Begräbnißstätten oder die Cömeterialkirchen, die Krypten der Katakomben, dann auch oberirdische kapellenartige Bauten über den Katakomben, häufig mit

drei Absiden ausgestattet, zunächst bestimmt für Abhaltung der Totenliturgie und den Privatkult, in Zeiten der Noth auch für den Gemeindegottesdienst beigezogen. So blieb es bis zum Siege Konstantins. Jetzt machte die rasche Ausbreitung des christlichen Glaubens in den Städten und auch auf dem Lande den Bau neuer Kirchen nothwendig. Ebenso veranlaßte die steigende Verehrung der Martyrer den Bau großer und herrlicher Cömeterial- und Gedächtniskirchen, reich mit Reliquien ausgestattet. Es wurde nun das Basilikalschema ausgebildet, die dreischiffige oder fünfschiffige Anlage mit Abside, mit oder ohne Querschiff und Giebel. Zu dieser Zeit trat die Kirche aber auch vielerorts in das Erbe des Heidenthums ein und wandelte dessen Tempel in christliche Gotteshäuser um. Aber auch heidnische Profanbauten wurden mitunter in solche umgestaltet, wodurch sich manche vom Basilikalschema abweichende Anlage erklärt, z. B. die von S. Steffano Rotondo in Rom, einer dreischiffigen Rundbasilika, die ursprünglich Markthalle war. Neben der basilikalen Anlage findet sich auch, aber seltener der Centralbau. Vom fünften Jahrhundert an gab es kaum mehr eine Kirche, welche nicht den Titel eines Heiligen trug.

Dies sind die Hauptstadien, welche mit viel Gelehrsamkeit und Besonnenheit, unter Beiziehung aller literarischen und monumentalen Denkmäler der Vorzeit, mit einer Fülle von interessantem Detail in der ersten Hälfte der obigen Studie (S. 1—44) durchgeführt und bewiesen werden. Nun folgt eine Spezialuntersuchung über die Grab- und Reliquienkirchen vom vierten bis siebenten Jahrhundert, über die oberirdischen und unterirdischen, insbesondere die in Rom aufgefundenen und ihre verschiedenen Anlagen und Formen, über die Behandlung des Martyrergabes in diesen Kirchen, über die Transferrirung von Martyrer-Leibern in Kirchen innerhalb der Städte, über die Vergung von Einzelreliquien in den Altären. Ein weiterer Abschnitt handelt über die Privatoratorien im christlichen Alterthum, über Hauskapellen in den Wohnungen und Totenkapellen in den Mausoleen reicher Familien, in welchen das eucharistische Opfer dargebracht wurde. Der letzte Abschnitt führt die innere Disposition der alten Kirchengebäude und ihr Inventar vor. Die Schrift ist überaus reichhaltig an interessantestem Material und verbreitet in klarer Darstellung helles Licht über manche bisher noch ungelöste Frage.

Annoncen.

Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

In unserem Verlage ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Beissel, St., S. J., Vatikanische Miniaturen. Quellen zur Geschichte der Miniaturmalerei. Mit 30 Tafeln in Lichtdruck. Folio. (VIII u. 60 S. Text in deutscher und französischer Sprache.) M. 20; geb. in Leinw. mit Rotschnitt M. 24.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.50 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 7.

1894.

Die Bemalung unserer Kirchen.

(Schluß.)

Wir haben nicht im Sinn, für diesmal mehr ins Detail zu gehen und uns weiter auf die Unterschiede der Kirchenbauten bezüglich des Stiles, der Größe, der Anlage und auf die diesen Unterschieden Rechnung tragenden Bemalungsweisen einzulassen. Dazu bietet sich wohl später wieder Gelegenheit. Nur Eines wollen wir noch betonen. Wir haben im ersten Artikel unsere Ueberzeugung betreffs der Barock- und Rokoko-Periode dahin ausgesprochen, daß dieselbe die Polychromierung ihrer Bauten unterlassen habe nicht etwa bloß geleitet durch die falsche Vorstellung, als hätten die Alten ebenfalls nicht polychromirt, sondern geleitet durch das richtige Gefühl, daß ihre Bauten eine Polychromierung nicht vertragen, zum mindesten keine in vollen und satten Farben. Diese Ueberzeugung nöthigt uns auch, gegen das energische Verlangen Kuhns, es sollen auch diese Bauten in ganzen Farben bemalt werden, ebenso energisch Verwahrung einzulegen. Kuhn bespricht S. 15 eine Barockkirche, deren Längswände innen maskiert seien mit drei über einander laufenden Arkadenreihen und zwar so, daß die untere Reihe durch die dorische, die mittlere durch die jonische, die oberste durch die korinthische Säulenordnung gebildet ist. Er bedauert, daß diese drei Ordnungen nicht nach dem Muster der Antike mit vollen, hellen Farben behandelt worden seien, die Säulen mit starkem Roth wie die Säulen des Tempels zu Korinth oder Megina, oder mit Gelb wie die des Tempels zu Metapont; ähnlich starke Farben schlägt er für die andern Architekturglieder vor. Er bespricht ferner einen Moskobau mit viel Stuckatur S. 187; für diesen habe er selbst einen Bemalungs-

plan entworfen. Er gedachte, bei den Stuckaturen sämtliche Ornamente entweder in Weißgelb oder Weißgrau oder ganz in Gold oder polychrom zu fassen, den Grund der Füllungen aber in satten und vollen Farben, roth, blau, grün zu streichen. Für solche Bemalung der Stuckornamente trete ein die antike Kunst, „die Thatsache, daß auch Griechen und Römer und die Renaissance den Stuck bemalten und daß demnach auch wir nach dem Vorbild der genannten klassischen Kunstperioden den Stuck bemalen dürfen (S. 18). Ich glaube, der Verfasser hat allen Grund, nachträglich Gott zu danken, und alle Freunde monumentaler Malerei haben Ursache, sich zu freuen, daß seine kühnen Malprojekte nicht zur Ausführung kamen, mag auch die wirklich ausgeführte Malerei wenig entsprechen. Doch hören wir das Plaidoyer des Verfassers für sein Verfahren zu Ende: „Die Gegner der vollen Farben werden mir entgegenhalten: eine Rokokokirche lasse keine vollen Farben zu. Eine scheinbar unwiderlegliche Wahrheit. Doch sehen wir uns die zwingende Logik der Farbenscheuen etwas näher an. Obersatz: die vollen ganzen Farben sind im Rokostil unzulässig; Untersatz: die Kirche zu N. ist eine Rokokokirche; Schlußsatz: Also durfte man auch keine ganzen Farben bei der Restauration dazu verwenden. Diese Folgerung wäre ganz richtig, wenn nicht der Obersatz grundfalsch wäre. Welches Hinderniß sollte denn im Rokostile der Anwendung der vollen Farben im Wege stehen? Doch nicht etwa die Wandflächen, die dieselbe Form wie in allen Kunstperioden haben und auch aus demselben Material bestehen und für gewöhnlich nur in halben Tönen gestrichen werden sollen; auch wohl nicht die architektonischen Gliederungen, die sich in ihren Grundformen an die Antike und an die

Renaissance anlehnen. Es bleibt nur noch das Ornament übrig; denn Grundrißbildung und Höhenentwicklung spielen hier nicht mit. Sollte vielleicht das Ornament in seiner Form oder in seiner Gründung keine vollen Farben zulassen? Aber auch hier muß die Antwort zu Gunsten der ganzen Farben gegeben werden; denn ebenso gut wie die Dekorationsmotive der Antike und der Renaissance vertragen auch die Ornamente des Barock-, Rokoko- und Zopfstiles die vollen, ganzen Farben. Diese Perioden verwendeten ja viele antike ornamentale Motive. Daß die Mehrzahl derselben zu langgewundenen Schnörkeln und willkürlichen Figuren verzerrt und mit derselben in phantastischer Weise Frucht- und Blumengewinde, Schild- und Bandschmuck und dergleichen verbunden wurde, begründet doch nicht den Ausschluß der vollen, satten Farben."

Die Beweisführung des Verfassers tangt nichts. Er wird doch wahrlich nicht behaupten wollen, daß zwischen den Barock- und Zopfbauten und den antikklassischen kein wesentlicher Unterschied walte. Es trennt sie ein grundwesentlicher Unterschied und eben dieser verbietet, ohne weiteres die antike Polychromie auf Bauten dieser Spätstile zu übertragen. Freilich sind es ja zum Theil antike Motive, welche in diesen Stilen zur Verwendung kommen; aber die strengen Gesetze antiker Architektur sind vollständig verlassen und jene Motive sind ganz anders verwendet. Der Barock und Zopf übertreibt die Gliederungen, häuft und vervielfacht die Pilaster, die Profilierungen der Gesimse und des Gebälks, vergrößert und vergrößert sie, setzt konstruktive Theile in Schwingung, verkröpft und bricht möglichst oft die geraden Linien der Architrave, Frieße, Kranzgesimse. Diese Architektur ist selbst von einem malerischen Drang besessen und sie bietet kein ernstes und ruhiges Substrat mehr für eine ernste und kräftige Bemalung, wie die antiken Bauten. Die Extravaganzen jener Stile noch mit starken Farben bemalen, das hieße, das Uebertriebene noch einmal übertreiben, das Phantastische vollends ins Wahnsinnige und Betrunkene hinein steigern, Verirrungen noch künstlich hervorheben und dem Auge aufdrängen. Der Verfasser

nennt als Zweck kräftiger Bemalung die Betonung und Hervorhebung der Gliederungen des Baues (S. 26); aber eben das können diese Bauten nicht brauchen, denn ihre Gliederungen sind schon vom Baumeister selbst übermäßig stark zur Geltung gebracht.

Freilich haben die Alten den Stuck bemalt, mit vollen und ganzen Farben bemalt. Aber es ist eben ein Unterschied zwischen Stuck und Stuck. Es ist nicht wahr, daß die Stuckornamente in Barock- und Zopfstichen so gut eine starke Bemalung vertragen und fordern, wie die Dekorationsmotive der Antike und der Renaissance. Die ausschweifenden, verbkörperhaften Formen der ersteren, die unmorganischen Zierelemente des Zopfes, diese Gebilde einer wilden Phantasie, dieses Knorpel- und Muschelwerk, diese ohrenähnlichen Aufrollungen und Schneckenformen gar noch durch volle Farben besonders hervorheben, das hieße, das an sich Unnatürliche und Unschöne noch geistlich betonen und hervorheben. Der Verfasser erkennt ganz richtig, warum die Altäre der spätesten Gothik ohne Polychromie blieben und bleiben sollen. „Die den Schrein bekrönenden Baldachine sowie die geschnittenen Ornamente des Schreins sind in gothischem Zopf ausgeführt... Schon in unbemaltem Zustand wirken diese unnatürlich gekrümmten und seilartig gewundenen Fialen, diese knorrigen Rankenverzierungen höchst unruhig. Denkt man sich nun diese unruhigen Formen genau nach mittelalterlicher Manier in Gold und Farbe gesetzt, so muß man sich gestehen, daß daraus ein unerträglicher Anblick, eine abstoßende Wirkung entstehen würde. Die Schnitzer dieser Altäre waren denn doch zuviel Künstler, daß sie dies nicht hätten selbst herausfühlen und deshalb lieber auf die Polychromie ihrer Werke verzichten sollen (S. 39 f.). In diesen Sätzen stößt der Verfasser selbst seine ganze Theorie von der Bemalung des Zopfes und seine ganze Beweisführung für dieselbe vollständig über den Haufen. Was von der Zopsgothik gilt, trifft für den eigentlichen Zopf noch viel mehr zu. Charakterlose Formen können keine charaktervolle Bemalung vertragen, sonst wird das schon an sich Unschöne zu einem Monstrum.

Aus all dem ergibt sich, daß man wirklich Barock- und Popsbauten entweder im Sinne und nach dem Willen ihrer Erbauer weiß lassen oder sich nur auf schwache Halbtöne beschränken muß; wenige kräftigere Töne in den Sockelpartθειen und auf den tragenden Hauptgliedern sind nicht ausgeschlossen. —

Keheun wir nach diesem Excurs über die Bemalung der Pops- und Barockkirchen zu unserem Hauptgegenstand zurück. Die obigen Andeutungen geben ein ungefähres Bild von einer Kirchenbemalung, welche überaus einfach, für gewöhnliche Verhältnisse aber genügend ist, welche mit wenigen Farben erstellt werden und des Goldes ganz entbehren kann. Solche Bemalung verursacht keine große Kosten und sie kann man auch da noch verantworten, wo die Mittel sehr beschränkt sind, oder wo die Feuchtigkeit der Wände auf keinen allzulangen Bestand der Malerei hoffen läßt.

Nun muß aber noch einmal mit Nachdruck betont werden, daß auch eine solche einfachste Bemalung ein Werk der Kunst ist, in gewisser Weise ein schwierigeres Kunstwerk, als wo mit mehr Mitteln, größerem Farbenreichtum und größerem Aufwand an Ornament gerechnet werden kann. Darum ist das ceterum censeo, zu welchemder Schluß dieser Unterweisung zurückkehrt: man solle für kein kirchliches Bemalungswerk und wäre es das einfachste, den Plan entwerfen lassen von einem gewöhnlichen Maler, sondern solle mindestens für Fertigung des Planes nur einen ganz erprobten Meister beiziehen. Der Meister — und wir haben zum Glück einen solchen in unserer Diöcese —, welcher im Reich der Farben wohl bewandert ist und eine tüchtige Schule in der Kirchenmalerei durchgemacht hat, und der nun nicht seinen Ehrgeiz darein setzt, immer nur mit einem ganzen Heer von Farbkraften und mit Aufgebot der reichsten Ornamentik zu arbeiten, der zu haben ist, auch wo nicht viele Tausende, sondern bloß wenige hundert Mark zur Verfügung stehen, der mit wenig Mitteln Großes zu leisten vermag, der es nicht unter seiner Würde

hält, sich mit Liebe auch in einen sehr schlichten Bau zu vertiefen und ihm ein einfaches, aber künstlerisches Farbenkleid zu besorgen — der ist unser Mann. Ihn haben wir nöthig, viel öfter als den kunstmaler großen Stils, für ihn haben wir Arbeit und ihm eröffnet sich ein reiches Feld bescheidener aber verdienstvoller Wirksamkeit.

Unser Bestreben wird fürderhin mit aller Energie und aller Konsequenz darauf gerichtet sein, unseren gewöhnlichen Landkirchen und Stadtkirchen nicht eine möglichst kostspielige, sondern eine möglichst einfache aber würdige Bemalung zu verschaffen, soweit an uns liegt zu verhindern, daß hierin die von Vernunft und pflichtmäßiger Sparsamkeit gezogenen Grenzen überschritten werden, daß unsere Kirchen unfähigen Stubenmalern und Schmierern überantwortet werden, welche sie mit ihren Pinseln mehr mißhandeln, als der Weißputzer mit seiner Lüncherquaste. Wir richten an alle Mitglieder des Diözesankunstvereins, an alle Leser des Archivs, an alle Pfarrer und Geistliche die inständige Bitte, uns in diesem Bestreben nicht zu behindern, sondern nach Kräften zu unterstützen. So allein können begangene Fehler gesühnt und kann ihrer Wiederholung vorgebeugt werden. Die Kunst wird dabei nicht zu kurz und nicht zu Schaden kommen. Manche Malereien, welche Tausende kosteten, wären künstlerisch besser geworden, wenn nur Hunderte verwendet worden wären. —

Gothischer Kelch.

An den Kelch, der auf unserer Beilage dargestellt ist, knüpft sich ein doppeltes Interesse, ein künstlerisches und ein historisches. Künstlerisch angesehen ist er zu den schönsten Gebilden dieser Art zu rechnen, welche uns aus dem Mittelalter noch erhalten sind. Konstruktion und Ornamentik sind fein gegeneinander abgewogen; bei aller Einfachheit macht er den Eindruck grazioser Zierlichkeit; Fuß, Schaft und Knapp haben die glücklichsten Verhältnisse und das Auge kann auch nicht eine Linie oder Form finden, welche nicht voll befriedigen würde. Der Fuß ist sechsheilig; er ruht auf einer kräftig aus-

greifenden Platte, welche den Kreislinien der sechs Blätter folgt und rings mit einer Inschrift besetzt ist. Je zwischen zwei Blättern des Sechspasses sitzt ein kräftig geschwungenes dreiflügeliges Laub, das auf den unteren Rand ausläuft. Abweichend von der gewöhnlichen Regel ist aber der zum Schaft aufsteigende Theil des Fußes nicht nach den sechs Blättern gegliedert, sondern er hat eine Sechstheilung, deren Scheidungs- oder Gratlinien je auf die Mitte dieser Blätter zulaufen; die so entstehenden Flächen sind mit einfachstem Maßwerk umsäumt und ausgefüllt mit sehr sorgfältig ciselirten Figuren. Christus am Kreuz mit Maria und Johannes nimmt drei Felder ein, das vierte St. Sebastian in reichem, pelzverbräntem Mantel, zwei Pfeile in der Hand haltend, das fünfte St. Augustin, ein durchbohrtes Herz auf dem Buch tragend, zu seinen Füßen ein kleines Kindchen mit Löffel, das sechste St. Christophorus, von der Last des Kindleins stark ausgebeugt, mit knorrigem Baumstamm in der Hand. Ein Gesimschen mit Stab, Hohlkehle und Platte schließt den Fuß nach oben ab. Es folgt der vom Modus durchsetzte Schaft, ebenfalls sechstheilig. Von jenem Gesims aber steigen an den sechs Ecken zierliche Halbsäulchen auf, welche auf ziemlich hoher Basis ruhen, durch den Modus durchlaufen und über demselben wieder zum Vorschein kommen. Sie dienen nicht nur dazu, den Schaft wirksam zu gliedern und zu beleben, sondern sie fungiren auch als Träger des Maßwerkornaments, welches den unteren Theil der Kuppel umspinnt. Reich ausgestattet ist der Knauff, zwischen dessen sechs mit schlichtem Maßwerk ornamentirten Flügeln sechs Bossen vorspringen, welche an ihrer Stirnfläche mit sehr hübschen Nischen mit doppeltem Blattkranz geschmückt sind; er hat bei aller Zierlichkeit keine scharfe Ecken, welche die Handhabung erschweren würden. Die mäßig geschweifte Kuppel ist durch das mehr vegetabilisch als architektonisch geformte Maßwerk mit den hübschen Kreuzblumen kräftig decorirt. Alles in allem genommen wird man füglich sagen können: es gibt wenige alte Kelche, welche ein solches Ebenmaß zeigen, Schönheit und Handlichkeit mit edler Einfachheit und Maßhaltung so glücklich ver-

binden und für unveränderte Nachahmung und Nachbildung sich so sehr empfehlen würden, wie dieser.

Die zum Kelche gehörige Patene ist, wie dies nicht gerade selten vorkommt, auch mit figürlichem Schmuck versehen. Zu das innere Rund derselben ist ein Abendmahlsbild einciselirt. Die bedeutend mangelhaftere Ausführung der Figuren, namentlich der Gesichter, die ganz andere Behandlung der Gewänder und einige Ornamente am Stuhlwerk führen aber zu dem Schlusse, daß dieser figürliche Schmuck nicht aus der gleichen Zeit und nicht von derselben Hand stammt, wie die Figuren am Fuß, sondern bereits der Renaissance angehören.

Ein historisches Interesse verleihen diesem Kelche die zwei Distichen, welche den äußeren Rand des Fußes umziehen. Sie lauten:

SIC CALICEM FRĒS (Fratres) PR (Patres) AVGVSTINI FIDELES.
CEV BONA FORMICAE CARPERE
CRANA SOLENT
SED MODO CONGESTV TENET
ALMA TVBINGAQ FACTVM.
MVLTA STIPE DEDIT QVEM BASILEA PROBA

Der Sinn der Inschrift ist klar; einige Schwierigkeit bietet nur das dritte Wort der ersten Zeile, welches vielleicht auch ferens zu lesen ist, da bei Fratres der Abkürzungsstrich eigentlich über den beiden ersten Buchstaben stehen sollte und da die Nennung der fratres vor den patres auffallen könnte. Ein Verbum ist im ersten Distichen jedenfalls zu ergänzen. Zu übersetzen wäre also ungefähr: „so, ihr treue Augustinerbrüder und Väter (bringe oder widme ich euch, oder: habe ich ersammelt) diesen Kelch, wie die Ameisen die guten Körner zusammenzulesen pflegen; aber ihn, den ersammelten und gefertigten (das an Tübinga angehängte que zu factum zu beziehen, des Verbs halber aus vorhergehende Wort angeheftet) hat jetzt im Besitz die Alma Tübinga, ihn, den das fromme Basel mit reichlicher Gabe spendete“.

Wir entnehmen aus dieser Inschrift, daß der Kelch aus Sammelgeldern und zwar aus dem reichen Ertrag einer Sammlung in Basel, erstellt und dem Augustiner-

Kloster in Tübingen dedicirt wurde. Wann? das sagt eine Inschrift innen im Fuß, wo zu lesen ist + F + I + AVR + (Aurifer oder Aurifaber) E + C + (folgt eine offene Scheere) + 1515 +.

Das Augustiner-Eremitenkloster in Tübingen ist das heutige evangelische Stift. Der jetzt noch stehende Bau wurde im Jahre 1464 in Angriff genommen, kam aber bald wegen Geldmangels ins Stocken. Nachdem 1483 die regulirte Observanz im Kloster eingeführt worden, wurde auch der Bau wieder aufgenommen. Gegen Ende des Jahrhunderts sahen die Mönche sich genöthigt, „wegen schweren Bauwesens“ mehrere Gölben und Einkünfte zu veräußern und Schulden aufzunehmen (s. Neutlinger Geschichtsblätter, 1893: Urkundliches betreffend das ehemalige Augustiner-eremitenkloster in Tübingen, Nr. 48 ff., S. 102). Am 9. August 1513 scheint endlich der Neubau seinen Abschluß gefunden zu haben laut Inschrift am Strebe-pfeiler des Chores (s. Neutlinger Geschichtsblätter, 1894, Nr. 65, S. 9). Aus den folgenden Jahren sind reichliche Jahrtagsstiftungen an das Kloster verzeichnet (ebenda Nr. 66 ff.). In diese Zeit fällt auch die Schenkung unseres Kelches; warum gerade Basel sich des verarmten Klosters annahm und wer dort für dasselbe kollektirte, ist aus der Inschrift und aus den bis jetzt veröffentlichten Urkunden nicht zu ersehen.

Wohl nicht lange verblieb der Kelch in dem Kloster, in welches er gestiftet wurde. Die Stürme der Zeit rüttelten an dessen Thoren. Die Reformation rüstete sich zum Einzug in Tübingen. Schon 1531 sieht die Wittve des juristischen Professors Caspar Forstmeister sich veranlaßt, zu einer Seelmessestiftung, welche sie mit ihrem Mann 1514 und 1520 dem Kloster vermacht hatte, einen Nachtrag verbriefen zu lassen, der Bestimmungen über die Verwendung der Stiftungsgelder enthält für den Fall, daß im Kloster oder in Tübingen keine Messe mehr gelesen werden sollte. Es wird bestimmt, daß in diesem Falle der für die Seelmesse eigens gestiftete Kelch und Messornat verkauft und der Ertrag für Kleidung von Armen oder unbemittelten Studenten verwendet werde (Neutlinger Geschichtsblätter, 1894, S. 11). Bei Stiftung des Basler Kel-

ches waren wohl keine so vorsorglichen Verfügungen getroffen worden. Im Jahre 1536 wurde das Kloster aufgehoben und in ein theologisches Stipendium verwandelt. Damals wurde wohl auch der Kelch, sei es von den letzten Augustinermönchen, sei es von ihren Nachfolgern oder Erben, veräußert. Er gehört jetzt zum Eigenthum der Pfarrkirche in Straßberg im Hohen-zollerischen. Hieher kam er wahrscheinlich von Buchau aus, denn die Abtissinnen des Chorfrauenstiftes in Buchau hatten auf dem Schlosse bei Straßberg ihre Sommerresidenz mit eigener Burgkapelle, welche bis auf die Grundmauern verfallen ist. Der im Lauf der Jahrhunderte ziemlich stark mitgenommene und verdorbene Kelch wurde durch die sorgsame und feine Hand des Goldarbeiters Ballmann in Stuttgart musterhaft wieder hergestellt und, so Gott will, auf weitere Jahrhunderte heiligen Dienstes lebenskräftig gemacht. —

Die Restauration der Kirche zu Liebenau.

Von Pfr. Dögel.

Zwischen Ravensburg und Tettnang, eine halbe Stunde von der Eisenbahnstation Meckenbeuren, liegt das ehemalige Schloßchen Liebenau, seit 1870 eine segensreich wirkende Anstalt für Krerinen und Unheilbare, St. Galluspflege genannt. Die der Anstalt angebaute und der hl. Theresia geweihte Kapelle, oder vielmehr Kirche, stammt aus dem Jahre 1624 und zeigt einfache, aber schöne architektonische Verhältnisse. Der hohe, lichte Raum ist von einem Stieckkappengewölbe überspannt, die Wände sind durch Lisenen belebt und ein hochgespannter Triumphbogen trennt das Schiff von dem ebenfalls gewölbten Chore.

Von der ehemaligen inneren Ausstattung aus der Renaissancezeit sind noch die gut geschnittenen Chorstühle, die mit Bildern der neun Chöre der Engel und mit guten architektonischen Ornamenten versehenes Orgelempore, sowie ein ganz vortreffliches, aus Sandstein gearbeitetes und mit der Jahreszahl 1626 versehenes Renaissanceportal, das von der Anstalt in die Kapelle führt, vorhanden.

Diese Anstaltskapelle wurde nun im

vergangenen Sommer einer durchgehenden Renovation unterzogen und zugleich mit neuen Kunstwerken ausgestattet. Es ist das Verdienst des dormaligen Hausgeistlichen an der Anstalt, des Herrn Kaplan Heckler, die Restauration der Kirche angeregt und die Leitung derselben in richtiger Würdigung der Sache in die Hände des Diözesankunstvereins gelegt zu haben. Nur ganz tüchtige und bewährte Kräfte unter der Künstlerschaft sollten herangezogen werden, um dem Gotteshause einen Schmuck zu geben, der die Kritik nicht nur des gewöhnlichen Lobes, wie es bei Kirchenrestaurationen ja an der Tagesordnung zu sein pflegt, bestehen könnte, sondern es sollten Werke geschaffen werden, welche auch von dem Urtheile der Sachverständigen als Kunstwerke im eigentlichen Sinne des Wortes anerkannt werden müßten. Für die Wohnung des Allerhöchsten ist ja nur das Schönste gut genug. Wohin sollten sich auch in unsern Tagen des Materialismus die eigentlichen Gebilde der christlichen Kunst flüchten, wenn nicht in die Kirchen, da ihnen die öffentlichen Gallerien und Ausstellungen entweder verschlossen sind, oder, wenn zufällig ein günstiges Geschick sie dahin gelangen läßt, sie darin eine Gesellschaft um sich sehen müssen, vor der sie ihr Angesicht verhüllen möchten. Was der eine Grund für diese Art und Weise des Vorgehens in der Restauration dieser Anstaltskirche, wenn etwa die Frage erhoben würde: *ad quid perditio haec?* Der andere aber ist der: die ehrwürdigen Schwestern dieser Anstalt haben wohl einen der schwersten Dienste in der Krankenpflege. Jahr aus Jahr ein haben sie außer ihrem Gotteshause fast nie etwas anderes vor Augen als das menschliche Elend in seiner erbarmungswürdigsten Gestalt, tagtäglich pflegen sie so zu sagen fast keinen andern Umgang als den mit diesen Unglücklichsten der Welt, — und das alles oft nur mit dem Eintrage des bekannten Weltsohnes. Ein herrliches, mit echten Schätzen der christlichen Kunst ausgestattetes Kirchlein, dachten wir, soll ihnen einigen Ersatz hiefür bieten. Ein solches Kirchlein haben wir nun.

Schon die ornamentale Dekoration ist ein Kunstwerk für sich, die

in dem bekannten Maler Hans Martin aus München einen Meister befundet, dem die reichste Auswahl von Motiven, eine ausgezeichnete Farbenharmonie und ein feiner Geschmack zu Gebote stehen. Die technische Behandlung war die, daß die Wände mit Kalkfarben gelblich grau, die Plafonds in lichtem Hellblau gestrichen wurden. Die Ornamente, im Charakter der italienischen Renaissance, sind bei der Behandlung der Eisenen auf dunklem, blauem Grunde, umrahmt mit weißen Friesen, beim Chorbogen aber auf dunkelrotem Grunde aufgemalt, theils mit Farben, theils mit Gold, so ganz im Charakter der Raphaelischen Loggien, korrekt gezeichnet und fein durchgebildet. Sämmtliche Ornamente, sowohl die des Plafonds als die der Wände und Eisenen, zeigen nirgends Schablonenarbeit, sondern sind mit wenigen Ausnahmen lauter koloristisch und zeichnerisch schön durchgeführte Handmalereien; die Motive selbst geben eine reiche Abwechslung und sind nicht bloß ausschließlich der Pflanzenwelt entnommen, sondern es haben auch jene charakteristischen Thiergestalten Aufnahme gefunden, wie sie allen Stilperioden der klassischen Zeit eigen sind. Eine feine Farbenstimmung tönt durch das ganze Gotteshaus und die zart und düftig gehaltenen Ornamente leiten ohne irgend welchen schreienden oder sonst unrichtigen Kontrast auf den figuralen Schmuck über, beide, Ornament und Figuren, in schönster Harmonie vereinigend. Nur ein in der Dekorationskunst ganz gewandter und vollständig erfahrener Meister konnte diesen passenden Untergrund und eine solche herrliche Umrahmung für bildliche Darstellungen schaffen, ohne daß der eine Theil auf Kosten des andern sich erhebt oder zurücktritt.

Für diesen bildlichen Schmuck der Kapelle ist gleichfalls ein anerkannter Meister in seinem Fach, der Historienmaler Gebhard Fugel in München, wie Hans Martin, ein geborener Württemberger (von Oberzell bei Ravensburg), gewonnen worden. Es ward diesem Künstler die Aufgabe gestellt, in die vier durch das Kreuzgewölbe des Chores gebildeten Felder die vier Evangelisten, in die eigenthümlich gebildeten Zwickel des Plafonds im Schiff die sieben leibliche Werken der Barmherzig-

keit, die Kommunion der hl. Elisabetha Bona, die Vision des hl. Antonius von Padua, die Stigmatisation des hl. Franziskus von Assisi und das Porträt des hl. Moses, in das Tympanon des großen Chorbogens aber die Anbetung der heiligsten Dreifaltigkeit zu malen, eine dankbare, aber große Aufgabe, die Fugel in den Sommermonaten zweier Jahre durchführte. Zahlreiche mit der Kohle entworfenen Skizzen von einzelnen Figuren und ganzen Gruppen, sorgfältig gezeichnete Kartons und größere und kleinere farbige Entwürfe haben wir im Atelier des Meisters in München gesehen, die in den Wintermonaten als Vorbereitung für die Arbeiten in Liebenau entstanden sind. Wir haben nämlich in dem bildlichen Schmuck unserer Kapelle, mit einer einzigen Ausnahme, lauter Originalkompositionen des Meisters vor uns, keine Kopien älterer oder neuerer Darstellungen.

Die vier Evangelisten im Chöre wurden von Fugel zuerst gemalt: sie sind in stehender Stellung gegeben mit ihren entsprechenden Attributen, herrliche Gestalten mit ausdrucksvollen Köpfen voll Geist und Würde. Die Medaillons, in welche sie gezeichnet sind, gliedern sich kräftig, aber ungezwungen in die sie umgebenden, feinen Dekorationsmotive.

Am Gewölbe des Schiffes begegnen uns zuerst die sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit, ein Sujet, dessen berechtigte Existenz an diesem Orte wohl keiner Erklärung bedarf. Hat ja schon Andrea della Robbia diesen Gegenstand am Hospital del Ceppo zu Pistoja angebracht, an dem er mit seinen drei Söhnen Giovanni, Lucca und Girolamo von 1505 bis zu seinem Tode 1528 arbeitete. Er hatte es daselbst hauptsächlich darauf abgesehen, den Ausdruck der Leiden und das Mitgefühl der Menschen plastisch wiederzugeben und es gelang ihm dies zwar mit großer Tiefe und Feinheit, aber nur mit ziemlichem Figurenreichtum. Mit Recht wurde daher dieser für die christliche Kunst so dankbare Gegenstand in unseren Tagen wieder aufgegriffen und von den größten Meistern der Neuzeit wiederholt. Den Inhalt geben am öftesten nach dem Vorgange des Historienmalers Moriz von Schwind (1804—1871) die

barmherzigen Thaten der hl. Elisabeth von Thüringen, wie sie der klassische Meister trotz der einfachen Schlichtheit der Kompositionen in Medaillonsform in dem Kapellengange auf der Wartburg gemalt hat. Andere Künstler nehmen zum Inhalte dieser Werke neben Thatfachen aus der Legende auch solche aus der hl. Schrift, wie z. B. Eleazer und Rebekka, Abraham und die drei Jünglinge, Moses, Tobias und dgl. Im Münster zu Straßburg hat in neuester Zeit der Maler Max Fürst folgende Heilige zum Inhalt seiner Darstellungen der leiblichen
 erzigkeit ge-
 nommen
 Martinus,
 Vincenz
 von Matha,
 Ottilia

Unser Meister Fugel ist dem gegenüber nun einen ganz eigenen Weg gegangen, ähnlich wie della Robbia er griff auch sozusagen in das volle, menschliche Leben hinein und malte — ein Stück sozialer Frage, gelöst nicht von Heiligen, sondern von heute noch lebenden christgläubigen und christlich handelnden Menschen. Er will zeigen, wie auch in unsern Tagen nach dem Vorgange der hl. Geschichte und Legende Christen diese Frage lösen können und auch wirklich lösen. Während aber della Robbia in doppelter oder dreifacher Handlung jedes einzelne Werk vorführt, thut dies Fugel in der denkbar einfachsten Schlichtheit der Komposition, aber in so ausdrucksvoller und rührender Schönheit der Auffassung, daß wir die Bilder immer mehr lieb gewinnen, je länger wir sie betrachten. Sie reden eine so eindringliche, aber doch wieder eine so gleichsam alltägliche Sprache, daß jedermann, Alt und Jung, Hoch und Nieder, Gelehrt und Ungelehrt sie sofort verstehen kann.

Da erscheint eine Hausfrau aus den besseren Ständen an dem Treppenaufgange ihrer vornehmen Wohnung und trägt einen gefüllten Brodkorb, offenbar im Begriffe, damit „Hungrige zu speisen“: ein armer Pilger mit Wanderstab und Kürbiskflasche, den sie hier antrifft, bittet knieend um ein Almosen und erhält von der Frau ein Stück Brod, das er mit beiden Händen in dem dankbarsten Aufblick zu der Geberin in Empfang nimmt; er gehört nicht — das sieht man ihm an — zu der

Sorte jener „armen Reisenden“, die nur um Geld sechten und nach sozialer Gleichheit rufen, darum auch die Gabe von ganzem Herzen kommt und nicht bloß frostig, ja kalt gleichsam hingeworfen wird.

Dort sehen wir wieder eine Hausfrau, aber eine ganz schlichte, aus einfach bürgerlichem Stande; sie ist eben mit einem großen Krüge in den Händen und einem Kinde zur Seite aus ihrer ländlichen Wohnung getreten. Ein Wanderer — er gehört offenbar der arbeitenden Klasse an, der nach Verdienst sich —, hat sich bei der Hitze der Sonne auf der Steinbank vor ihr hin niedergelassen und sie benützt diese Gelegenheit zu dem Werke der Barmherzigkeit: „die Durstigen tranken“. Selbst das kleine Mädchen erschüchtern den Fremdling betrachtet, so sich in naiv kindlicher Weise gegen alle Eventualitäten an der Rockschöße seiner Mutter hält, gönnt dem Manne den erbetenen Labetrunk.

Auf dem nächsten Felde erscheint ein schöner Jüngling an den Pforten eines Klosters; er kommt aus weiter Ferne, — vielleicht, da er eine Pilgermuschel an seinem Mantel trägt, aus dem heiligen Lande, — und ersucht um gastliche Aufnahme. Freundlich geht ihm der Pförtner entgegen, reicht zum Willkomm ihm die Rechte und heißt ihn eintreten in die gastlichen Gelasse, da es im Kloster uralte Sitte und Brauch ist, die „Fremden zu beherbergen“. Brauch und Sitte ist es hier aber auch, die „Nackten zu bekleiden“. Wiederum nämlich erscheint ein Mann vor den Pforten eines Klosters, aber ein halbnackter und presthafter, der um den einen oder anderen Flügel eines abgelegten Gewandes bittet, um seine Blöße zu verdecken. Ein Franziskanerbruder bringt ihm ein solches und hilft ihm auch gleich selbst bei der Ankleidung.

„Die Kranken besuchen“, — welches Motiv lag hier dem Künstler näher, als dasjenige, das er während seiner Arbeit täglich in der Anstalt der Barmherzigkeit mit eigenen Augen schauen konnte! Wir treffen eine Schwester des seraphischen Ordens an dem Bette einer Kranken sitzend; sie hat der Schwerleidenden eben vorgebetet und erfaßt ihre zitternde Rechte, voll inniger Theilnahme des Wunsches

harrend, den die Kranke in leisem Hauche vielleicht noch kühn zu geben beabsichtigt.

Von der Krankenstube aus begeben wir uns in einen nur spärlich beleuchteten Kerker: da sitzt zusammengekauert auf dem Boden und an eine schwere Kette gebunden ein Greis mit Silberhaaren. Was wird er wohl verbrochen haben? Es scheint, daß er unschuldig im Gefängniß geschnachtet und daß der eben jetzt mit einem Bunde Schlüssel eingetretene jüngere Mann gekommen ist, den „Gefangenen zu erlösen“.

Gott selbst spricht durch den Mund des weisen Sirach (36, 16): „Sohn! über einen Verstorbenen vergieße Thränen . . . und versäume nicht sein Begräbniß!“ und es galt daher von jeher „die Todten zu begraben“ als ein Werk leiblicher Barmherzigkeit. Freilich sind unsere Verhältnisse solche, daß sie im Allgemeinen weder erfordern noch gestatten, daß wir die Todten selbst begraben; doch können ja ansteckende Krankheiten, Kriegzeiten u. dgl. kommen, welche uns dieses Liebeswert ausüben heißen. Ein solcher Fall scheint uns auf dem Bilde des Meisters Jügel zu begegnen, wo wir einen todtten Greis gerade ausgestreckt und in ein weißes Tuch eingehüllt unter einem Baume liegen sehen. Nur eine einzige weibliche Gestalt, mit einem schwarzen Tuche umhüllt, beugt sich trauernd über den Leichnam und beweint den Todten, während ein Arbeiter daneben das Grab gräbt.

Die drei Felder oberhalb der Orgelempore sind Darstellungen aus dem visionären Leben desjenigen Ordens gewidmet, dem die Schwestern der Anstalt zugehören. Da sehen wir in der Mitte die Stigmatisation des hl. Franziskus: er kniet mit ausgebreiteten Händen da und empfängt die Strahlen von dem Seraph, der vom Himmel erscheint. Der überirdisch verklärte Ausdruck im Angesichte des Heiligen, wie seine ganze ascetische Gestalt, machen einen gewaltigen Eindruck, den, daß man eine wahrhaft himmlische Erscheinung vor sich hat. Rechts davon ist die Communion der hl. Elisabetha Bona gemalt, ein Bild so recht inniger Andacht und wahrhafter Frömmigkeit, frei von aller Sentimentalität. Die hochfeierliche Er-

scheinung des Heilandes, in lichtigem Gewande und an seiner Wolke stehend, ist von großartiger Wirkung.

Das Gegenstück hiervon zeigt die Vision des hl. Antonius von Padua, eine Kopie, die einzige unter den Gemälden, nach Murillo (1617—1682). Es ist bekannt, wie Murillo verschiedene solche visionäre Erscheinungen mit der ganzen Gluth seiner malerischen Phantasie geschildert und zu ihrer Versinnlichung die ganze Pracht, den vollen Zauber seiner koloristischen Kunst entfaltet hat. Zugel hat ihn trefflich nachgeahmt und jenen visionären Vorgang gewählt, in welchem das Christkind dem Heiligen in goldigem Lichtglanze erscheint und er dasselbe auf seinen Armen trägt.

Wir kommen zur

le
A
d
L
r
u

des Kreuzifixus der Vater, gleichfalls auf einem Stuhle sitzend, den todtten Christus hält, wo dann die Taube zwischen beiden schwebt. Dieser letztern Auffassung hat sich unser Meister angeschlossen. Es vereinigt diese Art der Darstellung das unerforschliche Geheimniß der Trinität mit dem der Menschwerdung Jesu Christi und unserer Erlösung, enthält also den Inbegriff aller Geheimnisse unseres heiligen Glaubens. Nicht allein die heiligste Dreieinigkeit, sondern besonders auch die Erlösung durch den bitteren Tod des Heilandes soll uns vor Augen geführt werden. Auf einem erhabenen Throne, angethan mit der Tiara und dem faltenreichen Mantel, in der Linken das Scepter, nimmt die obere Mitte die großartige Gestalt von Gott

Vater ein. auf seinem

Anbetung der heiligsten Dreifaltigkeit am Tympanon des Chorbogens, wohl das bedeutendste Werk, das Zugel überhaupt bisher in seinem Kunstschaffen geliefert hat. Der vorhandene Raum war für die projektierte Darstellung gerade nicht ein günstiger zu nennen und bedurfte es daher eines nicht gewöhnlichen Kompositionstalentes, um ihn so auszunützen, wie geschehen ist. In der Mitte oben sehen wir die drei göttlichen Personen in der Art abgebildet, wie sie unter dem Namen „Gnadenstuhl“ bekannt ist. Wenn nämlich die christliche Kunst im Mittelalter, besonders im 14., 15. und 16. Jahrhundert, die Trinität bildlich geben wollte, geschah es gewöhnlich in der Weise, daß sie Gott den himmlischen Vater in menschlicher Gestalt den heiligen Geist als Taube und den Sohn am Kreuze abbildete, oder auch, daß statt

tend. Der heilige Geist in der Gestalt der Taube schwebt vor der Brust des Vaters.

Daß diese erhabene Darstellung so recht ein Andachtsbild im eigentlichen Sinn des Wortes sein und besonders auch die Freude über die vollbrachte Erlösung ausdrücken soll, sehen wir aus den weiteren Beigaben. Rechts und links von dem göttlichen Gnadenstuhle schweben zunächst je drei liebliche, singende Engelsgestalten, vor demselben knieen verehrend und anbetend Maria und der hl. Johannes der Täufer, dann folgen die heiligen Apostel, je drei zu jeder Seite, hierauf verschiedene Heilige des Alten und Neuen Testaments, links St. Benediktus mit dem Kelch und der Schlange, St. Clara mit der Monstranz, St. Sebastian mit Pfeil und Rüstung, St. Hieronymus mit Buch, St. Gallus mit Stab und dem Bären zu seinen Füßen,

sodann folgen Elias und Moses mit den Gesezten stufen; rechts: St. Stephanns mit den Steinen, St. Agnes (ohne Attribut!), St. Cäcilia mit der Orgel, St. Dominikus und Augustinus als Bischof, aus dem Alten Testament David, die Harfe spielend, und Jeremias mit dem Joch, auf den Trümmern Jerusalems sitzend und weinend. Jede einzelne dieser Figuren ist ein Kunstwerk für sich, großartig und würdevoll gedacht in der Auffassung, streng durchmodelliert in der Form, korrekt in der Zeichnung und außerordentlich wohlthuend in Farbenton. Jede einzelne Gestalt ist auch kräftig hervorgehoben, aber doch wieder schön dem Ganzen eingegliedert. Die wahrhaft klassische Komposition mit ihrer herrlichen Farbenharmonie vereinigt jene tiefste, religiöse Auffassung, wie sie unsern Alten eigen war, mit dem nicht zu leugnenden Fortschritt in der Technik, den die Neuzeit errungen. Zugel steht, das zeigt er auch durch seine Technik, vollständig auf der Höhe der Zeit, und erscheint in diesem Bilde, vermöge seiner richtigen religiösen Auffassung, als den größten Aufgaben der christlichen Kunst gewachsen.

Als dritten Meister, der das Kirchlein zu einem wahren Kunstjuwel unserer Diözese hat umschaffen helfen, nennen wir den Bildhauer Moriz Schlichter von Ravensburg, der die beiden Seitenaltäre mit ihren reichgefaßten Statuen Herz Jesu und Maria und den fein geschnitten und vergoldeten Ornamenten geliefert hat.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Bedt.

(Fortsetzung.)

So bestechend auch die Annahme der Identität von Ludwig ze Ulm und Ulrich Hohenwang auf den ersten Anblick erscheinen mag, so wird man jedenfalls leichten, welchen Paplers Lokalpatriotismus ohne nähere Belege zu einem Ulmer Meister gemacht hat und welchen als solchen selbst Lüprow in seiner neuesten „Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts“ noch festhält, nach A. F. Butschs Monographie (München, G. Hirths Verlag, 1885) als Ulmer Meister fallen lassen müssen.

Ganz in der Nähe von Ulm, in dem Benediktinerkloster Wiblingen, blühte im 15. Jahrhundert eine aus der Reformschule des berühmten (zu Weinstetten in den „Holzstöden“ geb., 1473 †) Abtes Ulrich III. Habsbühl hervorgegangene, von dem bekannten Abt und Polyhistor

Trithemius sehr belobigte Art Kunstschele „schreibender und malender Mönche“ (*manuscriptores reformatoris discipuli, scriptores manualium* Schreiber, Schreibkünstler, Illuminierer, Illuminatoren, Illuministen, Miniaturisten, Miniatoren, Rubricisten, Buchmaler), welche sich unermüdet („*labore indefesso*“) mit Schreiben und Abschreiben, mit Illustrieren und Illuminieren (d. h. mit Farben Ausmalen und Schmücken von Buchwerken) beschäftigten und einen großen Schatz ihrer freilich nun überallhin zerstreuten Arbeiten bis auf die Säkularisation der Bibliothek und dem Archiv des Stiftes übermachten und aus welchen nach dem von P. Meinrad Heuchlinger verfaßten, im Jahre 1702 zu Augsburg bei Kaspar Bencard erschienenen „*templum honoris*“ namentlich hervorgehoben sind: F. Sodalus Winkelhofer, nachmals Abt im Benediktinerkloster Lorch in Schwaben († 1466) und F. Georg Schwarz, nachmals Abt in Alpirsbach O. S. B. († 1482), „*insignes manuscriptores*“, welche beiden a. a. O. zu S. 50 in schwarzer Manier (Joh. Gg. Baumgartner, ein Augsbürger Stecher, sc.) abgebildet sind; F. Georg Fesemaier († 1450), „*qui . . . plurimos codices scripsit, summam laudem promeritus . . . transcripsit plures libros Cantuales, Missalia, Biblia etc. eleganter admodum in pergamena*“; dessen in seinen Arbeiten kaum von ihm zu unterscheidender Confrater Georg Spät († 1457), „*F. Georgii aemulus in conscribendis sacris Codicibus, subsequus forsan discipulus in characterum formatione simillimus, ut inter utriusque quam plurima opera vix dijudicetur et unicuique sui labores difficulter adscribantur*“; Martinus Zimler aus Geislingen, klein von Natur, aber groß an Geist († 1459). Er setzte sich selbst folgendes Denkmal:

„ . . . fratres

Augentur praedia, struuntur Aedes et vasa.
Plures e fratribus propriis manibus laborant,
Conscribunt Codices, colligant rectificantque
E quibus minimus Martinus statura pusillus
Conscripsit plures, ligavit, ac illuminavit.
Sudoris pretium petit sequacium oramen.
Labores nostros, quisquis dissipare praesumpserit

Ultor invincibilis vindictam feret ingratis“.

Vor Allen wird gerühmt F. Simon Rösch aus Markdorf, über welchen wir bereits in einem Artikel dieser Zeitschrift (X. Jahrg. 1892, Nr. 7, S. 63) ausführlicher berichtet. Noch eine ganze Reihe solcher Illuministen aus dem Wiblinger Kloster wird angeführt: die fratres Marquard; Heinrich Kobolt; Joh. Wolpolt; Wilh. Diettenheimer; Simon Seizing; Jak. Leipzig; Ulrich Edelmann; Joh. Fry; Joh. Loppheim. Eine in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindliche Handschrift aus demselben Kloster vom Jahre 1442: „*Vocabularius latino — germanicus*“ überliefert uns den Namen eines noch etwas älteren dortigen scriptor, nehmlich von F. Victor Nigride Veldkirch, Mon. Wibling., nachmals Abt zu Alpirsbach († 1475; dessen Bildnis im *templum* sc. zu S. 49); (zu vgl. Bedt im schwäbischen Diözesanarchiv von 1890, S. 96). — Einige Papierhandschriften von Wiblingen aus dem 15. Jahrhundert

soßen sich in der Wilhelmsbibliothek in Tübingen befinden. Andere oberschwäbische Klöster, wie Weingarten, Ochsenhausen, Burgheim, Warchthal, Salem etc. sind in der Miniaturmalerei und Illuminist, worunter wir die Kunst, zierlich zu schreiben, mit Wasserfarben auf Pergament oder Papier zu malen und die Bücher mit gemalten und theils künstlich vergoldeten Figuren zu schmücken, verstehen, zu jener Zeit gewiß nicht zurückgefallen, waren ja die Klöster von alten Zeiten her darauf bedacht, religiöse Wahrheiten und Lehren in bildlicher Darstellung unter die Gläubigen zu bringen. In den frühesten Zeiten erfolgte die Illustration durch Zeichnungen mit der Rohrfeder; dann kam die eigentliche Illustration durch Miniaturen, vorzugsweise in Leimfarben (abzuleiten von *minium* = Rennig, wegen vorzugsweiser Anwendung dieser rothen Farbe bei den Rubriken und Initialen). Später tritt statt der bisherigen farbigen Hintergründe mehr und mehr der Goldgrund ein; „die Farben, sonst gewöhnlich sehr gegen das Felle gebrochen, werden von etwa 1200 an kräftiger, oft selbst dunkel. Bestimmte, meist schwarze Umrisse walten vor, und man begnügt sich oft mit flüchtiger Illuminierung derselben in Farben. In der Bildung der Initialen fängt das Figürliche und das Blattwerk an, die Hauptrolle zu spielen. Oft sind sie ganz aus Drachen, die in Rankenwerk auslaufen, gebildet, oft in ein Blatt- und Rankenwerk aufgelöst, das mit figürlichen Darstellungen von Löwen, Bögeln mit Thieren oder untereinander kämpfenden Rittern, auch humoristischen und biblischen Szenen durchzogen ist; auch ganz aus Zusammenstellungen von menschlichen Gestalten gebildete Initialen kommen vor“ (s. über Miniaturmalerei Bucher, Geschichte der technischen Künste, I, 168—270, und namentlich daselbst S. 173, Fig. 31 Abbildungen von Schreibern und Illuminatoren bei der Arbeit; zu vgl. mit Wolkmann, M. und Wörmann, vgl. Geschichte der Malerei, 1879, I, S. 281, 282, 287, Fig. 79, 80 u. 82). Einer der ältesten bekannten Miniaturmaler Schwabens war Fr. Kufillus im Prämonstratenserkloster Weissenau bei Ravensburg aus dem 12. Jahrhundert, von welchem eine — Heiligenlegenden enthaltende, mit originellen, prachtvollen Miniaturen im Charakter des romanischen Stiles geschmückte Handschrift in den fürstlich Hohenzollernschen Sammlungen zu Sigmaringen erhalten geblieben ist. Eine lithographische Abbildung einer dieser Miniaturen, einer Initialen R, in welcher sich dieser bis jetzt nachweislich älteste Maler Schwabens Gottlob mit seinem Klosternamen verewigt und selbst abgebildet hat, findet sich in den „Verhandlungen des Vereins für Alterthum und Geschichte, von Ulm-Oberschwaben“, 16. Veröffentlichung der großen Feste 10. Folge, 1865 auf S. 26. Aus demselben Kloster stammt eine hübsche Anzahl altd deutscher, zum Theil mit Malereien geschmückter Handschriften, welche sich jetzt in der fürstlich Lobkowitzschen Bibliothek zu Prag befinden (s. Hoffmann von Fallersleben: „Mein Leben. Aufzeichnungen und Erinnerungen“, II, S. 236, Hannover bei Karl Kümpler, 1868 und „iter austriacum“, d. h. altd deutsche Gedichte, größtentheils aus österreichischen Bibliotheken“; Bed,

im „schwäbischen Diöcesanarchiv“ von 1886 S. 70). Von hier aus hat man noch einen Blick auf die zwar nicht mehr in Schwaben, aber doch in nächster Nähe gelegene alte Kulturstätte im Benediktinerkloster St. Gallen zu werfen, welche u. a. den Psalter des Otter Labeo († 1022) mit rohen Federzeichnungen (s. Wolkmann a. a. D. I. Fig. 74) und einen fragmentarischen Kodex mit einigen Bildern des Mönchs Gottschalk in breiter antiker Behandlungsweise aufweist. Aus dem Benediktinerkloster Weingarten befinden sich in der kgl. Handbibliothek zu St. noch einige Evangelienbücher aus dem 9. und 10. Jahrhundert, zum Theil durch Herzog Belf IV. im Jahre 1094 diesem Kloster geschenkt. Aus demselben Stifte wird der (11.) Abt Werner von Markdorf (1182—1188) als Verfasser (scriptor) von je einer mit schönen Miniaturen geschmückten Welfen- und Kaiserchronik genannt, ebenso einer die jüdischen Geschichten des Flavius Josephus enthaltenden Handschrift, „in cuius fronte picta exhibetur Imago in duas divisa partes, in Parte Superiori sedent Imperator Vespasianus, et Iosephus Judaeus suis quilibet stipatus comitibus cum Lemnate supra scripto: Tempora Seclorum notat hic pro laude suorum. In parte inferiori pictus cernitur S. Martinus cum Wernhero abbate et Socio Monacho, qui Ei a tergo adsistit, cum hac Inscriptione: Sancte quod offerimus amorum suscipe et munus.“

Doch ist die Künstlerleistung Abt Werners bei letztgenanntem Opus sehr zweifelhaft nach folgender Bemerkung des Weingartener Historiographen P. Gerh. Hess in seinem: *Prodromus monumentorum Guelficorum s. catalogus abbatum imp. monasterii Weingartensis* (Münster bei Zul. Wilh. Hamm, 1781), auf S. 59: „Ut certo credimus, istum Wernherum fuisse Abbatem, de quo agimus; sic nihil dubitamus, quin Monachus a tergo adstans Conradus scriptor fuerit. Haec minime pugnant cum antiquo Catalogo, ubi Iosephus scriptus dicitur ab et sub Abbate Meingosio Wernheri successore; nam Conradus monachus noster sub Wernhero opus inceperat, quod a Meingosio ad finem perductum fuit. Idem sentiendum de S. Gregorii scriptis, quorum maximam partem hic Conradus ingenti labore descripserat, at imperfecto operi coronidem Meingosus imposuit, ut ad oculum patet ex ipsis characteribus, quae aliam et aliam manum aperte indicant“.

Bekannt sind ferner aus Weingarten die jetzt in der kgl. Handbibliothek liegende sog. Weingartener höchst interessante Niederhandchrift (Minnesinger-Codex) beiläufig aus dem Jahre 1250 und unzweifelhaft von deutscher Hand (auf Pergament, mit deren Wappen und dem Bilde Heinrich VI., Vorläuferin des Manesse'schen Codex; über die Bilder s. Kugler, Museum, 1834, Nr. 13, Text herausgegeben von Professor F. Pfeiffer, 1843), in welcher bei den Liedern jedes einzelnen Minnesängers sein Bildniß in leicht colorierter Federzeichnung mit rother Farbe zu finden ist und der sog. „große Frauenlob“, d. s. Minnelieder aus dem 12. Jahrhundert von Heinrich v. Weissen; ein ebendaher stammender,

jetzt in der kgl. Handbibliothek zu Stuttgart aufbewahrter Psalter des Landgrafen Hermann von Thüringen, an dessen Vorse der berühmte Wartburgkrieg gesungen worden sein soll, aus der Zeit zwischen 1193 und 1216, „mit wenigen, aber großen byzantinisirenden, aber minder strenge und zum Theil schon individualisirende Formen zeigenden Bildern auf Goldgrund, unter denen die Darstellung der Dreieinigkeit — Gott Vater, im Mosaikentypus Christi, hält den Crucifixus vor sich und ist von einer regenbogenfarbigen Mandorla umgeben (Facsimile bei Thom. Frognard Dibdin, a bibliograph. tour in France and Germany, London, 1821, III, 159; ein Monatsbild aus dem Kalender bei Wolkmann a. a. O., I, 279, Fig. 28; zu vgl. weiter darüber Rügler a. a. O. und dessen kleine Kunstschriften, S. 69—74 u. c.: — eine vorzügliche Stelle einnimmt.“ Dieser Codex gehört in jeder Beziehung zu den hervorragendsten seiner Epoche. Die ersten 12 Blätter enthalten das Calendarium; bei jedem Monat zeigt ein Bild die auf denselben bezüglichen Beschäftigungen und nebenbei einen der 12 Apostel. Ganze Bilder, welche die Seite vollkommen einnehmen, enthält der Codex nur 4, nämlich die Taufe Christi, die Kreuzigung, die Fahrt zur Vorthölle und die Himmelfahrt. Die Motive der Gewänder und der Ausdruck der Köpfe sind trefflich. In der darauffolgenden Titanei zeigen sich Heiligenbilder und das Bildniß des Landgrafen und seiner Gemahlin Sophie. Ein besonderes vaterländisches Interesse gewährt der namentlich für die Welfengeschichte wichtigen Ehenkungen vom 10. bis zum Schluß des 13. Jahrhunderts enthaltende, gleichfalls in der genannten Bibliothek befindliche, 1877 zum Tübinger Universitätsjubiläum im Druck herausgegebene Codex traditionum Weingartensium mit den Bildnissen der Aebte bis auf Konrad v. Wagenbach. Später unter den Aebten Johs. v. Essendorf und Blarer v. Wartensee (1393 bis 1437) wurde die Bibliothek mit vielen libri, darunter gewiß auch gemalten, vermehrt (S. a. a. O., S. 161). Aus dem Benediktinerkloster Zwiefalten ist das monologium des Abtes Reinhard v. Munderkingen († 1232) nachgewiesen, dessen sehr interessante Zeichnungen durch den pictor Mönch Wernherus daselbst gefertigt wurden, wie sich aus den Beischriften zu den zwei Figuren (ihren Bildnissen) auf dem 1. Blatt eines auf der öffentlichen Bibliothek in Stuttgart befindlichen Zwiefaltner Nekrolog ergibt. Ein für die Miniaturmalerei wichtiger, aus dem 13. Jahrhundert, demselben Kloster und von deutscher Hand stammender Codex ist das Breviarium in usum fratrum Zwiefaltensium, 8° mit schönen Gouachemalereien, dessen erste 6 Blätter den Kalender mit den gemalten Himmelszeichen zeigen. (Fortsetzung folgt.)

Literatur.

Spanien in Wort und Bild. Mit 157 Illustrationen und einer Karte von Spanien. Würzburg, Leo Wörl, 1894. 606 S. Großformat. Preis 8 M., eleg. geb. 9 M.

Vortreffliche Federn — das Titelblatt nennt als Mitarbeiter S. R. und R. H. Erzherzog Ludwig Salvator Mons. Professor Dr. Graus, Domkapitular Kirchberger, R. Freiherr von Webra, Mrs. Will. Thressall — haben mit vereinten und durch gute redactionelle Oberleitung geeinten Kräften den Text dieses Prachtwerkes geschaffen, der in genauer und anschaulicher, dabei fließender und unterhaltender Schilderung zuerst über das Land im allgemeinen, dann über dessen einzelne Provinzen orientirt. In unserem Organ ist besonders hervorzuheben, daß die Kunst, speziell die kirchliche Kunst Spaniens überall in hervorragendem Maße berücksichtigt ist. Und ihr kommt auch ein Großtheil der vorzüglichen Illustrationen zu gut, die in großer Zahl und nahezu gleichmäßiger Güte, Schärfe und Feinheit das ganze Werk durchziehen. Der Text und größtentheils auch die Aufnahmen für diesen kunstgeschichtlichen Theil hat Herr Professor Graus in Graz besorgt, der Verfasser des früher in diesen Blättern empfohlenen Büchleins: „Rundreise in Spanien, ein Führer zu seinen Denkmälern, insbesondere christlicher Kunst“. Der Preis erscheint mäßig in Anbetracht dessen, was geboten wird und der noblen Ausstattung, in welcher es geboten wird. Das Buch wird rasch einen großen Leser- und Freundeskreis um sich zu sammeln wissen; es steht hoch über gewöhnlichen Reisebüchern, denn es bietet anstatt subjektiv gefärbter und voreilig gefasster Urtheile reichlich überlegte und abgewogene, nicht rasch hingeworfene, sondern kunstreich durchgeführte und ins Reine gezeichnete Schilderungen, nicht Momentaufnahmen, sondern technisch vollendete Abbildungen, kurz, es befriedigt alle Anforderungen und Wünsche auch eines kundigen Lesers und macht der Verlagsabhandlung alle Ehre. —

Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient. Von Dr. Paul Keppeler. Mit 106 Abbildungen, ein Plan der Kirche des hl. Grabes und zwei Karten. Freiburg, Herder 1894. 509 S. Preis 8 M., in seinem Halbfzbb. 10 M. 50 Pf.

(Selbstanzeige.) Auch dieses Buch darf im Archiv genannt werden, weil sein Text und seine Illustrationen der Kunst ein Hauptaugenmerk zuwenden. Längere Betrachtungen sind gewidmet der Kunst der alten Aegypter, der Kunst des Islams, der altgriechischen Kunst, sodann namentlich den Bauten der Kreuzfahrer im hl. Land, vorab der Heiliggrabkirche, auch den altchristlichen Kirchenbauten in Konstantinopel, besonders der Aja Sophia. Mögen auch nicht alle Erörterungen des Verfassers allseitige Zustimmung finden, mag manchen vielleicht der Rang, welcher der altägyptischen Kunst angewiesen wird, zu hoch erscheinen, der Verfasser ist vollauf befriedigt, wenn nur wenigstens diesen Seiten der Kunstgeschichte, welche man bisher entschieden zu rasch umgeschlagen hat, mehr Beachtung und Studium zugewendet wird.

Mit einer Kunstbeilage:

Gothischer Kelch aus Straßberg in Hohenzollern.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M. 2.05 durch die württembergischen (M. 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M. 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich; Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblattes“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M. 2.05 halbjährlich.

Nr. 8.

1894.

Vorschlag zu einem neuen Kirchenbaustil.

Diesen sensationellen und vielverheißenden Titel führt eine in Linz 1893 erschienene, von Rupert Gsaller, Architekt, verfaßte Broschüre von 16 Seiten mit 4 Tafeln (Preis: 1 M.). Den Verfasser hat „der edle Reiz zur Suche um Neues, wenigstens um neue Formen“ erfaßt und er glaubt in dieser Beziehung nicht an das Wort „unmöglich“, und hält dafür, daß „in der christlichen Architektur noch nicht alle Stilarten bis zur letzten Konsequenz durchgeführt“ seien. Zwar der griechische und gothische Stil sei wohl am ehesten in seinem Ideenschatz erschöpft; vom Renaissancestil sei ohnedem abzusehen, weil er zu wenig Urstil sei; „ebenso entfällt die altchristliche Basilika“ (S. 4). Dagegen könne im romanischen Stil der Hebel angesetzt und Neues geschaffen werden durch „eine haarscharfe Durchführung des Würfels“. Auf diesen Gedanken leitete den Verfasser — die hl. Schrift, vor allem die Stelle Apokal. 21, 12 ff., speziell die Angabe, daß die Stadt Gottes ins Gevierte gebaut sei, ihre Länge so groß als die Breite, Länge, Höhe und Breite gleich (Vers 16). Damit sei freilich kein ausdrücklicher Plan für den Bau eines Gotteshauses gegeben, aber „ein hohes Bild, ein Ideal, ein festes Gesetz“; Das Rechte sei ein Bild der Unvollkommenheit, das Quadrat sinnbildlich die Vollkommenheit“ (S. 6).

Auf dieser biblisch-symbolischen Grundlage errichtet der Verfasser nun seinen Neubau, den die Tafeln dem Auge vorführen. Der Grundriß ganz quadratisch; alle vier Seiten im Aufriß vollständig gleich; je in der Mitte ein Portal, auf welches weit ausgreifende geschweifte Treppenanlagen zuführen; an den vier Ecken

je ein Thurm; zwischen den Thürmen Vorhallen, östlich Sakristeien. Der Innenraum ebenfalls quadratisch, genau im Mittelpunkt der Altar; um ihn schließt sich das quadratische Presbyterium, eingefasst und überdacht von einer quadratischen Tempelkonstruktion aus Metall, nach allen vier Seiten in drei hohen Bogen geöffnet; an den Außenseiten des Presbyteriums können die Nebenaltäre angebracht werden; die Kanzel könne im Winkel der Westseite oder auch über dem Portal ihre Stelle finden, die Beichtstühle in den vier Ecken. Der ganze Innenraum wird mit Hilfe einer Eisenkonstruktion überwölbt.

Zur weiteren Begründung und Empfehlung des in den Hauptkonstruktionslinien vorgeführten Baues wird S. 11 bis 16 ausgeführt, daß der Grundriß auf das gleichschenklige Kreuz gestellt sei, daß der Aufriß in der stark hervorgehobenen Trias: Unterbau, Mittelbau, Bekrönung ein Symbol der Dreieinigkeit darstelle, daß hier vollendete Einheit herrsche und edle Einfachheit; der Hochaltar im Centrum, denn „die Mitte ist der Ehrenplatz“; „die Aufmerksamkeit der Gläubigen richtet sich concentrisch auf Einen Punkt und die Andacht derselben kann dadurch nur gewinnen“.

Diese Reformgedanken und Reformpläne werden vom Verfasser durchaus nicht marktschreierisch, sondern in anerkennenswerther Ruhe und Bescheidenheit, wenn auch mit einigem Selbstgefühl vorgelegt, und es wird ausdrücklich um eine sachgemäße und sachmännische Kritik gebeten.

Die unsere lautest entschieden ablehnend. Nicht als ob wir prinzipiell jede Möglichkeit einer Fortbildung der kirchlichen Architektur und jeder Aenderung in der Grundlage und in den Stilformen abweisen würden. Aber die Vorschläge des Verfassers erscheinen uns theoretisch unhaltbar

und unbegründet, praktisch unbrauchbar. Die theologische und biblische Grundlage seines Reformplans ist eine reine Fiktion. Daß die Apokalypse an der angezogenen Stelle Andeutungen oder Normen für den neutestamentlichen Kirchenbau geben wolle, ist ein abstruser Gedanke; auch ist es durchaus nicht richtig, daß der Seher auf Patmos die Kirche „in materieller Gestalt eines überaus pracht- und prunkvollen Tempels darstelle“ (S. 15); er stellt sie vielmehr dar unter dem Bilde einer Stadt und beschreibt lediglich deren Umfassungsmauern und Thore. Das Bild einer Stadt kann aber unmöglich zum Vorbild eines Tempels genommen werden, vollends wenn in der apokalyptischen Schilderung noch ausdrücklich gesagt ist: „und einen Tempel sah ich nicht in ihr, denn Gott der Herr, der Allmächtige ist ihr Tempel und das Lamm“ (Vers 22). Die symbolische Begründung des Verfassers taugt ebenso wenig. Daß das Quadrat die Vollkommenheit sinnbilde, ist auch nichts als eine symbolische Fiktion; viel eher könnte man aus der gefälligen Anschauung, wonach die Kreislinie die vollkommene ist, den Rundbau als vollkommenste Kirchenanlage ableiten. Die Kreuzesform kommt in dem Grundriß gar nicht zur Ausprägung; es müßten denn nur die vier Treppenanlagen die Funktion haben, sie auszusprechen. In der Gliederung: Unterbau, Mittelbau, Krönung ein Abbild der Dreieinigkeit finden zu wollen, ist ebenso spintifirende Spielerei, wie die Motivierung der durchaus rechteckigen Anlage mit dem Gedanken, daß das Gotteshaus ein Symbol der Kirche sein müsse, diese aber den Beruf habe, durch die Rechtfertigung die Menschen gerecht und gerade zu machen (S. 12). Solche flimmernde, schillernde Allegorien, solche geistreichelnde Wortspiele taugen nicht zu tragenden Gliedern einer geordneten kirchlichen Architektur.

Was den Stil der Reformkirche anlangt, so ist einmal die ausschließliche Zulassung des romanischen vom Verfasser durchaus unzulänglich begründet. Sobald aber ist sein Reformbau gar nicht romanisch; Wesen, Grundcharakter, Konstruktion des romanischen Stils ist vollständig verlassen, man müßte denn nur das Wesen dieses Stils im Rundbogen der Fenster

und Thüren beschloßen glauben. Mit viel mehr Recht wäre dieser Stil etwa als Frührenaissance zu bezeichnen.

Die angeblichen praktischen Vorteile dieser Kirchen disposition verwandeln sich bei genauem Zusehen in ebenso viele Unzutraglichkeiten. Der Altar wird in die Mitte gestellt, einmal weil die Mitte der Ehrenplatz sei — warum stellen denn Könige und Kaiser dann nicht auch ihren Thron im Audienzsaal in die Mitte hinein? — sodann weil so die Aufmerksamkeit der Gläubigen konzentrisch auf Einen Punkt gerichtet sei und so ihre Andacht nur gewinnen könne. Gerade das Gegenteil wird wahr sein; wenn der Altar in die Mitte der Schlußwand gerückt ist, dann sind alle Blicke auf ihn gerichtet, und dann ist der Andacht Vorschub geleistet, denn es fällt der durchaus störende Umstand weg, daß sich die Andächtigen beständig ins Gesicht sehen. Die Predigt wird in solcher Kirche schon zur akustischen Unmöglichkeit, ob der Prediger von einem der Eckenwinkel des Gebäudes aus oder von der Höhe eines Portals herab rede. Die Beleuchtung des Innenraums wird zur größten Schwierigkeit, vollends wenn Glasmalereien die Fensteröffnungen füllen, denn die letzteren empfangen kein unmittelbares Licht, sondern nur mittelbares durch zehn Meter tiefe Vorhallen.

Legen wir den unglücklichen Versuch ad acta und verlieren wir mit solchen Originalitäten die kostbare Zeit nicht. Was Noth thut, ist ein ernstliches Nachdenken darüber, in welcher Weise unsere erprobten alten Stile und Kirchenanlagen mit Geist gehandhabt und manchen gegen früher etwas veränderten Bedürfnissen und Verhältnissen organisch angepaßt werden können. —

Der angebliche Ravensburger Bildschnitzer Friedrich Schramm.

Von Max Bach in Stuttgart.

Der Name dieses Künstlers tritt erstmals auf in Grüneisen und Manch, Ulms Kunstleben im Mittelalter (Ulm 1840), wo es Seite 64 anlässlich der Besprechung der schwäbischen Bildschnitzerschule heißt: ein merklicher Fortschritt der Skulptur bestehe in der Aneignung des besonderen

Charakters der Ulmischen Malweise, welcher am entschiedensten in dem Hochaltar zu Blaubeuren und in einigen Skulpturen vom Kloster Ursprung u. s. w. und aus andern schwäbischen Kirchen und Klöstern sich zeige, welche sich in den Sammlungen des Herrn v. Hirscher zu Freiburg und des Herrn Professors Dürsch zu Ehingen befinden, worunter der Erstere namentlich ein mit schöner frommer Innigkeit des Antlitzes, reiner Grazie der Gestalt und würdiger Faltung des Gewandes versehenes Madonnenbild von dem Bildhauer Schramm in Ravensburg aus der dortigen katholischen Stadtpfarrkirche vom Jahr 1487 besitzt. Weiter bespricht dann Dr. Waagen in seinem bekannten Werke, Kunstwerke und Künstler in Bayern und Schwaben 1845 Band II, diese Madonna in der Hirscherschen Sammlung und fügt bei, man wisse, daß die Figur im Jahr 1487 von dem Bildschnitzer Schramm gearbeitet worden ist. Nagler in seinem 1846 erschienenen 16. Band seines Künstlerlexikons führt dann mit folgenden Worten den Künstler ein: „Schramm, Bildhauer von Ravensburg, ist einer der vorzüglichsten Künstler aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dessen Kunststrichtung auf die Ulmer Schule deutet. In den schwäbischen Kirchen und Klöstern scheinen ehemals mehrere Werke von ihm gewesen zu sein, die in der Folge der Zeit größtentheils verschwunden sein müssen. Professor von Hirscher zu Freiburg i. B. besitzt ein in Grüneisen und Wachs angeführtes Madonnenbild u. s. w. Der Künstler nannte sich hier als der Verfertiger des Bildes und somit können weitere Forschungen angeknüpft werden.

Weiter berichtet Nagler, der Bildhauer Entres in München sah 1845 das Bild des Herrn v. Hirscher und erkannte sogleich unter seinen alten Holzskulpturen ein Werk dieses Meisters Schramm. Es ist dieses ein Altar mit dem Opfer des hl. Gregor in der mittleren Abtheilung und zu den Seiten der Läufer Johannes und die hl. Katharina, ausgezeichnet schöne Figuren im Runden gearbeitet, sowie überhaupt der ganze Altar zu den schönsten mittelalterlichen Skulpturen gehört. Die Figuren sind ungefähr drei Fuß hoch, etwas kleiner als die Hirscher'sche Madonna.

Auch dieses Werk stammt aus Ravensburg; in der Kirche zu Bodnegg ist eine Statue des hl. Ulrich fast lebensgroß und ein treffliches Werk des Meisters Schramm.

Sofort tauchten noch einige weitere angebliche Werke dieses Künstlers auf und zwar in der Dürsch'schen Sammlung zu Wurmelingen, jetzt in Rottweil. Dürsch selbst berichtet darüber in den Verhandlungen des Vereines für Kunst und Alterthum 6. Bericht 1849. „Es sind weibliche Gestalten, die sich noch vor einigen Jahren auf dem Dachboden der Pfarrkirche zu Eristkirch am Bodensee befanden und unter einem Kreuze gestanden zu sein scheinen. Die Zeichnung ist bei beiden Figuren trefflich und der Ausdruck dem Charakter und der Situation ganz entsprechend . . . Der Sammler hält dieselben für Werke des ausgezeichneten Bildhauers Friedrich Schramm, der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Ravensburg arbeitete.“ Vgl. den Katalog der altdeutschen Schnitzwerke und Malereien in der St. Lorenzkapelle zu Rottweil 1862 Nr. 140 und 146. Außerdem schreibt dieser Katalog noch zwei andere, gleichfalls aus Eristkirch stammende Figuren Nr. 6 und 8 dem „von 1450–1500 blühenden Meister Friedrich Schramm“ zu. Es sind ebenfalls Figuren, die früher eine Kreuzigungsgruppe bildeten. Was nun die andern von Nagler angeführten und in den Besitz des Bildhauers Entres in München gelangten Skulpturen anbelangt, so erfahren wir darüber näheres im II. Bande von Försters Denkmälen deutscher Kunst, welcher dieselben abbildet. Es sind drei unabhängige Gruppen, in der Mitte der hl. Gregor mit seinem Ministranten vor dem Altare, darüber die Gestalt Christi; daneben auf der einen Seite die hl. Katharina mit dem Henker im Augenblicke der Enthauptung, auf der andern der Wüstenheilige Euphrasius vor dem Felsenthore einer Höhle, beide knieend dem Heilandsbilde zugewendet. Die von Nagler und Förster ebenfalls angeführte Ulrichsstatue in der Pfarrkirche zu Bodnegg existiert zur Zeit dort nicht mehr und scheint überhaupt dort niemals vorhanden gewesen zu sein.

Amtsrichter a. D. Beck in Ravensburg hat das Verdienst, die Frage nach diesem zweifelhaften Künstler wieder in Fluß ge-

bracht zu haben. Im Diözesanarchiv von Schwaben Jahrgang 1887 und 1889 hat derselbe mehrere Artikel darüber veröffentlicht und kommt zu dem Schlusse, daß dieser Schramm keineswegs urkundlich beglaubigt und alle ihm zugeschriebenen Werke rein willkürlich angenommen wurden. Im Archiv für christliche Kunst Jahrgang 1889 Seite 57 ff. hat sodann Pfarrer Busl den Beweis für die wirkliche Existenz des Bildhauers Schramm zu erbringen gesucht und im selben Jahrgang Seite 80 ff. unterzog Pfarrer Dr. Probst das angebliche Hauptwerk von Schramm, die sog. Hirscher'sche Madonna, einer genauen Beschreibung, die Autorschaft dieses Meisters ebenfalls festhaltend. Es dürfte nicht überflüssig sein, die ganze Frage bezüglich dieses Bildhauers noch einmal gründlich zu untersuchen.

Die angebliche Inschrift, welche den Namen des Meisters enthalten haben soll, wird verschieden angegeben, theils soll dieselbe auf der Skulptur selbst, theils auf dem dazu gehörigen Altarschrein eingeschnitten oder aufgemalt gewesen sein. Die älteste Quelle gibt nur die Jahrzahl an, erst später und zwar in der zweiten Auflage von Durich's Aesthetik 1856 Seite 569 ist von einer förmlichen Inschrift die Rede, dort heißt es: „An dem Hochaltar der Pfarrkirche zu Ravensburg war einst zu lesen: „Diese Tafel hat Meister Friedrich Schramm geschnitten und Meister Christoph Kaltenlofer gemalt und gefaßt 1480.““ Von diesem Altar erwarb Professor Hirscher die ausgezeichnete schöne Madonna, die Beschützerin der Sünder, die aus dessen Besitz nun nach Berlin gewandert ist.“ (Schluß folgt.)

Zur Baugeschichte der Rottweiler Kirchen.

Von Theodor Schön.

Ueber den Baumeister der 1579 vollendeten Lorenzkapelle fehlen bisher alle Nachrichten, folgende Urkunde des Rottweiler Stadtarchivs dürfte vielleicht über denselben Aufschluß geben. Am 17. März 1556 bekannten Bürgermeister und Rath der „heiligen Reichs Stadt Rottweil, daß wir den erbarn Maister Hans Webern von Werdt (wohl Donauwörth), unsern Burger zu unsern Werckmaister nachfolgender Massen bestellt, uff- und angenommen haben, allerdings gehorsam und gewärtig zu sein, unser Stadt Ven und Werck seine Vermögens zum Besten und Erwidlichsten furdern helfen, machen und underhalten. Dagegen wir ime abermals gleich

augends ainen lindischen Rod der benanten Statt Rottweil Jarb uberantwort, auch allwegen hienach im funfften Jar ainen lindischen Rod, deszgleichen alle und yede Quotember insonderhait sein Leben lang funff Guldin Wartgelt und sonst alle Tag, so er werdet und des Vermogens ist, funff Schilling Heller geben und zustellen sollen und wollen, doch nit minder; sonnder mugen wir ime nach Gelegenheit der Zeit den Lon bessern. Es soll auch der gemelt Maister Hanns Weber keinen Werckknaben one unsers yeder Wehl habenden Burmeisters Wissen und Willen annemen, noch halten.“ Baumeister bedeutet hier den städtischen Bauverwalter gegenüber dem Werkmeister, welcher der Leiter der von der Stadt unternommenen Bauten war. Es ist gewiß kein bloßer Zufall, daß 23 Jahre nach Annahme dieses neuen Werkmeisters der Bau der Lorenzkapelle vollendet wird und daß 1575 (19 Jahre nach derselben) am Thurm der Kapellentirche zu Unserer Lieben Frau bauliche Veränderungen vorgenommen wurden. Weibes war offenbar das Werk dieses aus der Ferne verschriebenen Werkmeisters. Ein anderer Meister, der bisher unbekannt war, ist der in einer Urkunde des Rottweiler Stadtarchivs vom 3. März 1512 genannte Meister Heinrich Stainmez, Bürger und Siedenpfeleger in Oberndorf. Als ältester Baumeister in Rottweil begegnet schon 1380 Meister Conrad der Stette Werkmeister, Bürger zu Rottweil, welcher am 18. Januar 1380 von Heinrich Stähellin von Epsendorf und dessen Frau Katharin eine Wiese um zehn Pfund Heller kaufte (Rottweiler Stadtarchiv). Er war wohl thätig beim Bau des Chors und der Sakristei der Heiligkreuzkirche, sowie bei der ersten Anlage der Kapellentirche zu unser lieben Frauen, welche um die Mitte des 14. Jahrhunderts (vor 1375, resp. vor 1364) fallen. Mit dem Münsterwerkmeister Conrad in Straßburg 1372–1382 wird er wohl nicht identisch sein. Der 1519 als Meister und Bildhauer zu Rottweil genannte, von Klemm erwähnte Conrat Röttlin war schon 1507 Bürger dieser Stadt. Im septem Jahre am 20. Dezember verkaufte er an Hans Michel Lutz und Cunrat Hann, Rathsfreunde zu Rottweil 1 Pfund Heller jährlichen Vorzinses von seinem Haus und Gärtlein vor der „hohen Brugg“ um 20 Pfund Heller (Stadtarchiv Rottweil). Ein späterer Künstler in Rottweil war der 1628 genannte Hans Engel Frid, Bildhauer, der 1 fl. 3 Bazen 8 Heller Stener zahlte (ebenda). Er war wohl thätig beim Bau des Kapuzinerklosters, dessen Grundstein am 2. Juli 1627 gelegt wurde.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. D. Beck.

(Fortsetzung.)

Die nächsten Blätter enthalten die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, die Verkündigung der Hirten, die Anbetung der heiligen drei Könige, die Darstellung im Tempel u. s. w.; die Initiale B zu Anfang des Psalters nimmt die ganze Seite ein. Aus dem gleichen Kloster

stammen drei in derselben Bibliothek jetzt befindliche Martyrologien vom 12. Jahrhundert „mit streng stilisierten Darstellungen eigen-thümlichem Typus der religiösen, architektonischen zc. Darstellungen“ (meist rothen und schwarzen Federzeichnungen), von welchen sich Proben in v. Hefners Trachtenwerk, I, auf Tafel 70, 75 D-M. finden (zu vgl. auch Kugler, kleine Schriften, No. 229). Noch ist hier ein unter Abt Konrad (1169—93) zu Zwiefalten geschriebenes Passionale in 3 Bänden mit fast nur flüchtig illuminirten Zeichnungen zu erwähnen. Das Benediktinerkloster Ochsenhausen besaß nach Georg Weissenhofs kurzer Geschichte desselben (S. 47 f., zu vgl. auch mit Phil. Wilh. Werden, Reisen durch Schwaben zc., Stendal, 1783, I, S. 115) eine Reihe sehr alter und vorzüglich schöner, zum Theil mit Malereien geschmückter, durch Klosterangehörige verfertigte Handschriften, schon aus dem 9., 10., dann 12. und 13. Jahrhundert, welche wahrscheinlich nach der Säkularisation in die kaiserlich Metternich'sche Bibliothek nach Oesterreich gewandert sind. Aus Neresheim, gleichfalls O. S. Bened., lagen auf der kunsthistorischen Ausstellung zu Augsburg im Jahre 1886 folgende, im kaiserlich Thurn- und Taxis'schen Besitze befindliche Manuskripte vor: Ementels (Deutsche) Weltchronik auf Pergament vom 13. Jahrhundert; ein Missale Benedictinum aus dem 15. Jahrhundert und zwei Libri precum von der gleichen Epoche. Aus Schussenried Norbertinerordens befindet sich auf der Stuttgarter öffentlichen Bibliothek eine für den Grafen Eberhard im Bart von dem Mönch, nachmaligen Abt Heinrich Oesterreicher (s. über denselben, Bedt, Schussenried zc., S. 23, und „allgemeine deutsche Biographie“, XXIV, S. 517—518) im Jahre 1491 verfertigte, schön-verzierte Pergamenthandschrift des Columella „von den puren Geschäften“. Vielleicht ist das auf derselben Bibliothek aufbewahrte, schöne, geschriebene und geschmückte Gebetbuch des genannten Fürsten (s. darüber Bedt in Hofers Pastoralblatt, VIII, 1890, Nr. 4, S. 15) gleichfalls eine Arbeit aus der kunstvollen Hand dieses Schussenrieder Mönches?! — Aus dem Cistercienservinnenstifte Wuttenzell stammen vielleicht folgende auf der Augsburger Ausstellung zu sehen gewesen, jetzt im Besitze des Grafen v. Törring befindlichen Manuskripte: eine Biblia pauperum, lateinisch-deutsche Handschrift mit Federzeichnungen aus dem 14. Jahrhundert; eine deutsche Reimbibel mit 149 Malereien auf 240 Blättern auf Pergament aus dem 13. Jahrhundert; eine Bibel in deutschen Versen mit Handzeichnungen auf Papier aus dem Jahre 1403; ein liber horarum mit Miniaturen und Borduren auf Pergament aus dem 15. Jahrhundert; aus derselben Zeit ein römisches Rituale auf Pergament, sowie ein Psalterium auf Pergament mit Initialen und Miniaturen aus dem 12. Jahrhundert. Zu den bedeutendsten und merkwürdigsten Schätzen der zeichnenden Künste in Schwaben im 15. Jahrhundert zählt jedenfalls das sogenannte „Wolffegger Hansbuch“, welches leider eine Reproduktion immer noch nicht erfahren hat. Es ist dies ein im Besitze des Fürsten v. Waldburg-Wolfegg-Waldsee befindlicher

Foliantband mit einer Anzahl theilweise kolorirter Federzeichnungen gemischten, aber sehr interessanten Inhalts von (unbekannter) Meisterhand auf Pergament. Sämmtliche Zeichnungen sind mit breiter Feder frei und meisterlich ausgeführt, nur selten etwas schraffirt, und scheinen theils bestimmt gewesen, in Miniatur beendet zu werden, womit bei einigen Köpfen sowie Initialen des Textes bereits ein Anfang gemacht wurde, wie auch die Rüstungen und Wappen an mehreren Stellen in Gold und Silber unterlegt sind. Nach einer einleitenden „ars memorativa“ folgen sieben reichhaltige, je eine ganze Blattseite einnehmende Vorstellungen, welche den Einfluß der Planeten auf die Beschäftigung der Menschen durch Volks-scenen veranschaulichen sollen; die personificirten Himmelskörper treten in Rüstung und Fähnlein führend zu Pferde auf, darunter die Luna, welche G. Förster in seinen Denkmälern zc. III, Abth. 3 besonders beschrieben und reproducirt hat. Die nächsten 7 Blätter enthalten die nachfolgenden Volks-scenen, deren jede zwei gegenüberstehende Seiten einnimmt: 1) Ein öffentliches Badhaus, wo im offenen Fenster ein Lautenschläger sitzt; im anstoßenden Hofe mit Springbrunnen gewahrt man einen bekränzten Herrn an einem Tische mit Erfrischungen und mehrere lustwandelnde Paare. 2) Ein sogenanntes Weiberhaus, auf dessen Zugbrücke ein Herr Fischen und Entenjägern zuschaut; eine Gesellschaft Städter fährt in einem Nachen umher, andere promeniren. 3) Zwei Ritter in Stechhelmen turniren; unter den vielen umherstehenden Zuschauern mehrere Kavaliers zu Pferd, Damen hinter sich. 4) Wieder zwei turnirende Ritter. 5) Eine Gesellschaft Kavaliers und Damen wird von dem Herrn einer stattlichen Burg empfangen, die über ein Dorf im Hintergrund emporragt. 6) Der Hofraum einer Burg mit Herren und Damen in Unterhaltung; ein Stallknecht striegelt ein Pferd; ein anderer wirft Haber; im Hintergrunde bemerkt man einen Menschen mittelst einer Falle an den Beinen aufgehängt. 7) Eine gemischte Gesellschaft bei einer Erfrischung im Freien neben einem Waldbache, wird durch einen Narren, der einen Kolben führt, unterhalten; daneben ein Springbrunnen und ein auf einer Plank sitzender Pfau. Der Bach treibt ein Mühlrad. Auf einige Blätter mit Recepten und Medicamenten folgt die Darstellung eines Bergwerks mit Bergleuten bei der Arbeit, in einer Landschaft mit weitem Horizont, in deren Vordergrund Reisende von Straßenräubern angefallen werden — „höchst ausführliche Federzeichnung in Saffarben beendet“. Auf mehrere Blätter Text über Münzwesen, Berechnung der edlen Metalle nach dem Feingehalt zc. folgen verschiedene theils auf beiden Seiten in derselben Weise ausgeführte Blätter mit Ballisten, Kanonen und Lafetten, Mauerbrechern und anderem Kriegsgeräthe, darunter die auf vier zusammenhängenden Blättern ausgeführte Zeichnung eines Geschützes und Waggengezuges, von Armbrustschützen und einem Fähnlein Reiter mit aufgebundenen Helmen eskortirt; Musik an der Spitze. Ferner das Lager eines deutschen Bundesheeres von einer Wagenburg umgeben, wo ein Kaiser vor einem großen Zelte, von dem

der Reichsadler weht, Bottschaften entgegennimmt; umher kleinere Zelte mit den Wappensteinen von Württemberg zc.: hier Soldaten beim Würfelspiel vor einer Bude; dort andere, unter denen Streit ausbricht; am verrammelten Thor Reiter Einlaß begehrend, vor welchem Bettler neben Pferdecadavern gelagert sind. (Auf zwei Blättern.) Dazu eine interessante Anleitung zur Buchsenmeisterei mit folgendem Eingang: „Item das hort ein buchsenmeister zu. Er sol got vor augen han wann er so mit der buchsen und pulver umt geet. So hat er synen grosten seynt vor ym zc.“ Zum Schluß noch verschiedene Regeln und Recepte. Diese geistreichen Entwürfe, die uns an der Hand eines Zeitgenossen so lebhaft mitten in das schwäbische Volks- und Zeltleben jener Epoche hineinversetzen, weisen nach Formengebung und Text (insbesonders Versen mit ihren süddeutschen Spracheigentümlichkeiten) auf schwäbischen Ursprung hin und zwar will E. Harzen in seinem interessanten, aber nicht überzeugenden Veruche, Zeitblom auch als Kupferstecher feststellen (Leipzig, Rudolf Weigel, 1860, 57 S.) von wegen der Verwandtschaft einer Reihe von im Amsterdamer Museum befindlicher Kupferstiche mit den Entwürfen des Wolfegger Kunstbuches den Meister beider in keinem Veringern als in Zeitblom finden, während Förster die Entwürfe, namentlich von Luna, Mars und Venus und der Doppelblätter Martin Schongauer oder wenigstens einem dieser nahestehenden Meister zuschreiben möchte, woran bloß so viel als sicher anzunehmen, daß ein schwäbischer Meister der Urheber der Darstellungen ist, welcher vielleicht nie mehr errirt werden wird. — Unter den paar Hundert Nummern von aus schwäbischen Klöstern stammenden, jetzt in der öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart befindlichen Handschriften, als Brevieren, Missalen, Passionalen, Evangelarien zc., über welche leider immer noch ein gedruckter Katalog abgeht, sollen weiter hier noch hervorgehoben sein zwei dem früheren Benediktinerkloster Kromburg angehörige, von Dibdin a. a. D., III, S. 147 und 149 beschriebene lateinische Psalter, einer auf Pergament aus dem 10. Jahrhundert mit einer großen Anzahl merkwürdiger, den Inhalt der Psalmen darstellender Gemälde, der andere gleichfalls auf Pergament aus dem 12. Jahrhundert mit Miniaturen und eigenthümlichem Einbände; ein Evangelarium (Nr. 71 des Verzeichnisses) des vormaligen Benediktinerklosters Alpirsbach im Schwarzwald aus dem 11. Jahrhundert, dessen Evangelistenzeichnungen noch in die Anfangsepochen der Kunst gehören und daher sehr wichtig sind. Ein aus dem Benediktinerkloster Wengenbach im Schwarzwald stammendes, später dem Fürsten v. Soubise gehöriges, von Dibdin a. a. D., S. 148 verzeichnetes Evangelienbuch auf Pergament aus dem 12. Jahrhundert mit schön gemalten Bildern des hl. Hieronymus, der Evangelisten u. s. w.; voran steht ein Exultet mit Noten, dann folgen die Canones; die Initialen gehören ihrem Charakter nach in das 11. und 12. Jahrhundert. Die eigentlichen Bilder nehmen stets eine ganze Seite ein und zeigen in durchaus hellen Farben: die vier Evangelisten auf Thronesseln, die Frauen am Grabe, die Himmel-

fahrt Christi, die Verkündigung Mariä, die Geburt Christi, das Abendmahl und die Ausgießung des heiligen Geistes; ein solches aus gleicher Zeit wieder aus Kromburg und viele andere (S. Stälin, Geschichte und Beschreibung zc. insbesondere der lgl. öffentlichen Bibliothek in Stuttgart zc. in Memmingers württembergischen Jahrbüchern, 1837, S. 293—387). Nicht minder reich an alten, zum Theil bemalten, meist aus den Klöstern Weingarten, Zwiefalten, Wiblingen, Mergentheim, Schöthal zc. stammenden Handschriften ist, wie wir bereits gesehen, die lgl. Hand- (oder Privat-) Bibliothek in Stuttgart. Unter den kleineren Stiften that sich namentlich das schon genannte Wengenstein der regulirten Chorherren des hl. Augustin zu Ulm, auf welches Ulms Kunstleben sichtlich von bedeutendem Einfluß war, auf dem Gebiete der Kunst und i. sp. auch der Miniaturmalerei sehr hervor. So rühmt schon der bekannte Brunschius den Probst Berthold III. genannt Neger alias Bed (1405—1425), über dessen künstlerische Thätigkeit, die unter dem Titel: „Wenga s. informatio historica de exenti collegii ad insulas Wengenses can. Reg.“ bekannte von Prälat Michael III. Kien verfaßte Monographie dieses Klosters auf S. 61, der 6. Theil des großen Klosterwerkes: „Collectio scriptorum historico monastico — ecclesiasticorum variorum religiosorum ordinum“ näheren Aufschluß gibt, als „illustrator egregius“. Von Bertholds Nachfolger, Probst Ulrich I. Strobel aus Langenau (1425—1445), wird a. a. D. S. 62 n. A. berichtet: „Novum Psalterium Majus cum Hymnario et duas partes Antiphonarii unam de tempore, alteram de Sanctis; in membrane eleganter scriptas procuravit pro Choro“; von Probst Konrad III. von Alindheim (S. 73): „... „bibliotheca nostra sub ipso sua habuit primordia, quam ditavit insignibus aliquot libris Membranaceis“. Unter dem aus Undersdorf (alias Undersdorf) in Altbayern stammenden Probst Eitel Tösel (1489—97) und dem gelehrten Stiftsdecan P. Kaspar wurde eine Menge, auf S. 87—88 verzeichneter Manuscripte, Missale, Psalterien zc. theils selbst geschrieben, theils sonst angeschafft. Ein vorzüglicher scriptor war Probst Johs. II. Mann aus Ulm (1497—1514), welcher viele „propria exarata manu scripta“ (S. 92) hinterließ, darunter: „Constitutiones Illustratissimi Doctoris S. Augustini Patris nostri declaratoriae, per Reverendum in Christo Patrem Udalricum Praepositum Undersdorfensis Monasterii ex Commissionem Apostolicam nobis traditae. Has constitutiones singulari industria et characteris Elegancia scripsit, nomenque proprium addidit: Per me Joannem Mann Professum Monasterii in Insulis“. — Was Alles an diesen Schätzen der Miniaturmalerei ist aber nicht im Laufe der Jahrhunderte theils unter dem Zahne der Zeit, theils durch Unverstand, Gewalt, Zerstörung, Feuer und Brand, beim Fluchten zc. verloren, beziehungsweise zu Grunde gegangen? Daß Wenige, was aus der Zeiten Sturm und Graus gerettet, findet sich da und dort in fürstlichen beziehungsweise öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen, weniger in Privathänden zerstreut. Eine der an alten und ehr-

würdigen Denkmälern der Schreiberei und Malerei der Vorzeit reichsten Bibliotheken in Deutschland ist die herzoglich Braunschweigische Bibliothek zu Wolfenbüttel. Ist sie auch an sich noch nicht so alt und datirt sie ihre Entstehung erst in die Mitte des 16. Jahrhunderts, so wurde doch gleich nach ihrer Gründung, also in hiesür noch sehr günstigen Zeiten, hauptsächlich auf uralte und alte Erwerbungen an Handschriften und dgl. sorgfältig Bedacht genommen; insbesondere war der (1579 geb.) Herzog August der Jüngere ein ungemeiner Förderer dieser Bibliothek, welcher in ganz Europa eigene Bücherjäger, Büchergeheimräthe, Agenten etc., so zu Augsburg den Phil. Heinhofen und Elias Ehinger, in Stuttgart den Haupttheologen Joh. Val. Andrea, zu Nürnberg den Rath Forstenhäuser, in Paris die beiden Biquetforts, zu Rom den berühmten Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher u. s. f. unterhielt. Letzterer verehrte im Jahre 1666 dem Herzog ein werthvolles, noch heute in der Bibliothek befindliches „*Evangelium syriacum vetus*“ aus dem Jahre 634 „für die vielfachen ihm erwiesenen Wohlthaten“. Dieser glühende Sammlereifer, durch die überaus günstigen Zeiten des 30jährigen Krieges unterstützt, führte damals aus allen Weltgegenden die kostbarsten, seltensten literarischen Schätze nach Wolfenbüttel. Beispielsweise finden sich daselbst aus schwäbischen Klöstern, so auch aus Schussenried verschiedene alte Druckwerke. Aber auch unter den handschriftlichen Schätzen, der Stärke dieser unvergleichlichen Bibliothek, bei denen leider nur sehr selten die Herkunft angegeben ist (was ja bei mündlichen Arbeiten die Regel, denn nur in den seltensten Fällen haben ihre Urheber es der Mühe werth gefunden, sich zu nennen; ihr Ruhm fällt unausgesprochen dem Orden und Kloster, dem Abt oder Propst zu), scheint Einiges schwäbischen Ursprungs zu sein. Abgesehen von einem aus dem 11. Jahrhundert stammenden Psalterium cum calendario (124 Blätter in Folio; Schönmann a. a. O., I, Nr. und S. 32), einer gleichzeitigen Musikhandschrift: „*Boethius de musica et Ottonis Cluniacensis. Enchiridion music.*“ (vielleicht aus dem Ulrichskloster in A. ?; Schönmann a. a. O., I, S. 34, Ziff. 35) und einem „*Evangelium latinum*“ auf 181 Blättern aus dem Jahre 1194 (a. a. O., I, S. 38, Ziff. 45), ist es insbesondere ein mit den schönsten Gemälden der oberdeutschen Schule aus der Mitte des 15. Jahrhunderts geschmücktes deutsches Gebetbuch (200 Blätter des feinsten Pergaments), welches in Schwaben und vielleicht in einem Kloster entstanden sein dürfte. Nach den „100 Merkwürdigkeiten etc.“ dieser Bibliothek von D. P. C. Schönmann zeigt keine von allen a. Wolfenbüttlern Handschriften soviel Leben, Ausdruck und Farbenpracht der Bilder, wie diese zu dem Feinsten aller dortigen Handschriften (nur 4“ hoch 3“ breit). Außerdem ist das Büchlein überall mit den geschmackvollsten größeren und kleineren Anfangsbuchstaben in allen möglichen Farben und Schattirungen geschmückt, die das Auge jedes Kenners erfreuen. Im Einzelnen werden in der citirten Schrift folgende Blätter hervorgehoben:

Blatt 1. Die Abnahme vom Kreuze. Gegenüber.

Blatt 2a beginnt der Text mit prächtiger Initialen O, von sehr geschmackvoller Handarbeit eingefasst: „das ist sant Augustinus gepet zu unser lieben frawen Vnd Johanne ewangelistam dem got sein muter entspalch an den fron Kreuze“.

Blatt 10b. Christus am Kreuze. Rechts Maria im blauen Mantel, ohnmächtig, von Johs. unterstützt; links Kriegsknechte u. s. w. Gegenüber.

Blatt 11a. „Der Sequenz, Stabat mater dolorosa, von vnser lieben frawenn“, mit schöner Handarbeit und Initialen.

Blatt 19b. Christus am Oelberg, betend in der Nacht. Oben auf einem Felsen ein Engel, ihm den Kelch darreichend, und über dem Engel Gott Vater im Himmel in einer Glorie. Rechts im Mittelgrunde die schlafenden Jünger; weiterhin Judas und Kriegsknechte, durch eine Pforte eintretend. Oben der Mond, hinten die Morgendämmerung. (Schluß folgt.)

Die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ auf der Münchener Jahresausstellung.

Von Pfarrer Schiller in Thannheim.

Zu Anfang des Jahres 1893 hat sich in München die „deutsche Gesellschaft für christliche Kunst“ konstituiert, über deren Satzungen und Absichten das „Archiv“ früher berichtet hat (1893 S. 33 f.).

Die Gesellschaft zählt nun beinahe 600 Mitglieder, darunter viele Bischöfe und fast alle Künstler und Kunstfreunde, deren Namen im katholischen Deutschland einen Klang haben.

Die erste Jahresmappe, welche im Sommer 1893 ausgegeben wurde, enthielt einige Werke echt religiöser, christlicher Kunst, freilich auch Werke, die zwar in rein künstlerischer Hinsicht bedeutend waren, aber vom religiösen Standpunkte aus betrachtet die Kritik etwas herausfordern konnten.

Die zweite Mappe wird demnächst erscheinen. Dieselbe wird Zeugnis davon ablegen, daß die Künstler der Gesellschaft sich etwas sagen lassen, daß sie die begründete Kritik nicht einfach ignorieren, sondern sich ernstlich zu Herzen genommen haben.

Auf der am 1. Juni eröffneten Münchener Jahresausstellung sind drei Kunstwerke von Mitgliedern der „deutschen Gesellschaft für christliche Kunst“ zu sehen: ein Gemälde von Gerhard Fugel (das „Abendmahl“) und zwei Skulpturen von Busch (Altar) und Waderé („*Rosa mystica*“).

Wer die Bilder dieser Künstler in der ersten Jahresmappe gesehen und diese Ausstellungs-bilder damit vergleicht, muß anerkennen, daß in letzteren ein großer Fortschritt in der Richtung der Religiosität, der kirchlichen Auffassung sich kundgibt.

Ueber Fugels „Abendmahl“ schreibt ein katholischer Münchener Kunstkritiker in dem liberalen „Generalanzeiger“: „Der biblische Stoff

ist weniger in religiösem, als vielmehr in kirchlichem Sinne behandelt. Von diesem Grundfehler abgesehen, verdient das rein Malerische an dem Bilde alles Lob. Alle technischen Aufgaben der Perspektive, Luft- und Farbenbehandlung sind mit Geschmack und Geschick gelöst, die Komposition im Raume ist sehr glücklich berechnet, wirkt kunstvoll, ohne künstlich zu sein, und die Individualisirung der Figuren ist, soweit es die im Großen und Ganzen bei allen Beteiligten gleiche Grundstimmung und der gehobene Stil der Gesamtaufassung zulassen, mannigfaltig und ausdrucksvoll.“ „Mit dem Fugel'schen „Abendmahl“ (und dem Firl'schen „Glauben“) schlägt die Münchener Kunst, soweit sie als religiöse Malerei im Glaspalaste aufgetreten ist, die übrige deutsche Kunst vollständig.“ — Wenn ich nicht irre, ist auch Firl Mitglied der „Gesellschaft für christliche Kunst.“ Nach diesem kompetenten, unverdächtigen Urtheile haben wir also in unserer Gesellschaft Künstler, die, was das künstlerische Können betrifft, an der Spitze der religiösen Künstlerschaar Deutschlands gehen. Mehr als dieses Lob freut uns aber, was der genannte Kritiker über die religiöse Auffassung, den religiösen Stil des Bildes sagt. „Der biblische Stoff ist weniger in religiösem, als vielmehr in kirchlichem Sinne behandelt.“ Was heißt dies anders als: er ist im gläubig-katholischen Geiste aufgefaßt. Der jedenfalls protestantische Kritiker ist der Ansicht: „Die spirituellste Behandlung drückt nach unserem Gefühle den realen Wert nieder, statt, wie beabsichtigt, ihn zu heben!“ — In den Augen des Katholiken hebt diese Behandlungsweise in der That den Werth des Kunstwerks.

Fugel's „Abendmahl“ ist in der That durch und durch katholisch. Es stellt den Moment dar, da Jesus dem Lieblingsjünger die heilige Hostie reicht. Die Figur des Herrn ist voll Hoheit und Heiligkeit; die des hl. Johannes der Typus eines kommunizierenden Heiligen, während in den anderen Aposteln die Andacht vor und nach der hl. Kommunion, in Judas die Wirkung einer unwürdigen Kommunion ebenso kraftvoll als ergreifend zum Ausdruck kommt. Idealismus und Realismus vereinigen sich in dem Bilde zu einem den religiösen und den künstlerischen Anforderungen gleich entsprechenden Kunstwerke; in früheren Werken Fugel's, auch in der „Grablegung“ der ersten Mappe, ist mit Recht noch zu viel Realismus gefunden worden.

In der plastischen Abtheilung der Ausstellung im Glaspalaste sind zwei Werke von Mitgliedern der „Gesellschaft für christliche Kunst“ ausgestellt. Das eine ist vom H. Präbidenten der Gesellschaft, von Bildhauer Busch in München. Es ist ein gothisches Altarwerk; in der Mitte sitzt Maria mit dem Kinde auf einem Throne, während zu beiden Seiten größere Gruppen singender und musizierender Knaben stehen und knien. Letztere sind von einer anmuthigen Frische, Naivetät und Individualität, die den Beschauer entzückt. Maria und das hl. Kind sind durchaus edel. Der ornamentale und architektonische Theil

ist einfach, aber ungemein fein und geschmackvoll, das Ganze originell. Wir beglückwünschen die Kirche oder Kapelle, die den Altar besitzen wird. Er ist nicht auf Bestellung gefertigt und noch nicht angekauft. Möchte doch der hochbegabte, gutgefinnte junge Künstler bald Gelegenheit bekommen, für Kirchen, nicht bloß für's Atelier religiöse Kunstwerke zu schaffen! Möchten die Kirchenvorstände allmählich einsehen lernen, daß schlechte Pusch- und Duzendwaare keine würdige Ausstattung für ein Gotteshaus abgebe. Originalwerke bedeutender Künstler sind freilich ungleich theurer als Fabrikwaare aus Gips oder Masse. Aber wenn irgendwo, so soll hier der Grundrath Anwendung finden „non multa, sed multum!“ Ist Geldmangel, dann schaffe man Weniges an, aber nur Gutes, Echtes!

Das andere plastische Werk ist eine Madonna, „Rosa mystica“, von Waderé. Die hl. Jungfrau hat eben des Engels Botschaft vernommen und kniet nun am Boden, über das süße Geheimniß nachsinnend, das in ihrem Schooße sich vollzogen. Der Ausdruck ihres schönen Antlitzes ist so gottinnig, die ganze Haltung und Gewandung so feinsch und edel, daß ich gestehe, niemals ein Madonnenbild gesehen zu haben, das mich so fromm und rein angemuthet hätte, wie dieses. Dabei ist die Skulptur von höchster künstlerischer Vollendung. Sie wird wohl von der Jury mit einer I. Medaille gekrönt werden. Das Werk zeigt, daß Waderé wie Fugel hinsichtlich des religiösen Geistes und Geschmacks große Fortschritte gemacht hat. Wenn wir diese der „Gesellschaft für christliche Kunst“ zu verdanken haben, dann hat diese schon Bedeutendes geleistet und hat sie Anspruch auf das lebhafteste Interesse und die Unterstützung aller derer, welchen die Sache der christlichen Kunst, der christlichen Religion am Herzen liegt.

Möchten diese Künstler auf dem betretenen Weg fortzuschreiten, unbeirrt durch den Spott oder die Kritik unchristlicher, unfruchtlicher Kunstkritiker! Man kann sich der Kirche Christi nicht widmen, ohne an deren und ihres Stifters Schicksal theilzunehmen, ohne Spott und Anfeindung zu ernten. Es läßt sich das, was am modernen Realismus in der Kunst Berechtigtes ist, recht wohl vereinbaren mit dem katholischen christlichen Idealismus und Supernaturalismus.

Möchten sich diese Künstler aber auch nicht entmuthigen lassen, wenn sie in kirchlichen Kreisen nicht allsobald das gehoffte Verständnis und Entgegenkommen finden. Das Kunstverständnis des kirchlichen Publikums, auch des gebildeten, steht theilweise noch auf niedriger Stufe. Man weiß den Werth eines wahren Kunstwerks, den Werth eines Originalkunstwerks vielfach noch nicht zu schätzen, den Unwerth und die Unwürdigkeit der fabrikmäßig gefertigten Duzendwaare, der handwerksmäßig gemachten Puschwaare noch nicht zu beurtheilen. Es bedarf längerer Zeit, um das wiinschenswerthe Interesse und Verständnis für die selbständig schaffende echte Kunst in weitere Kreise zu tragen.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 9.

1894.

Der angebliche Ravensburger Bildschnitzer Friedrich Schramm.

Von Max Bach in Stuttgart.

(Schluß.)

Wer mit den mittelalterlichen Legenden auf Kunstwerken einigermaßen bekannt ist, wird sofort sehen, daß der Wortlaut dieser Inschrift unmöglich korrekt sein kann. Es hat keinen Sinn zu sagen eine Tafel sei geschnitten, und auch abgesehen davon trägt die ganze Inschrift so sehr den Stempel des Gemachten, Gefälschten an sich, daß darüber kein Zweifel sein kann. Aus der ganzen Kunstgeschichte ist mir kein Beispiel bekannt, wo Bildschnitzer und Maler zugleich auf einem Altarschrein genannt werden. So hat sich z. B. die bekannte Inschrift auf dem Altar aus Münster, bei Augsburg, wo die beiden Künstler Schühlein und Zeitblom genannt werden, als gefälscht erwiesen. Was nun den Maler Christoph Keltenhofen anbelangt, so kommt allerdings ein solcher im Jahre 1506 in den Ravensburger Bürgerlisten vor als aus Augsburg gebürtig, ferner 1506 und 1515 ein Meister Friedrich, Bildhauer; der Name Schramm erscheint im evangelischen Taufregister erst 1566, hat also gar keine Beziehung zu dem angeblichen Bildhauer. Man sieht auch hier, wie man aus einzelnen urkundlichen Aufzeichnungen einfach Namen schuf und Kombinationen machte, ohne darauf zu achten, ob sie auch in den Rahmen der Zeit paßten. Ähnlich verhält es sich mit dem Maler Peter Tagbrecht, welchem zwei Tafeln in der Stuttgarter Gallerie und andere Bilder zugeschrieben werden; man fand in den Rathsprotokollen vom Jahr 1471 und 1478 zwei Ausgabeposten über Ausführung untergeordneter Arbeiten für die Stadt und war gleich bereit, diesen Fachmaler zum bedeutenden Künstler zu stampeln.

Nach einer andern Quelle¹⁾ malten zu Anfang des 14. Jahrhunderts die Maler Holbein und Tagbrecht (sic) den Kreuzgang im Karmeliterkloster „mit vill schön Figuren aus der Bibel“. Auffallenderweise weiß davon der neueste Geschichtsschreiber Hafner nichts, auch in dessen Zusammenstellung von Ravensburger Künstlern kommen diese Namen nicht vor.²⁾

Wie kommt nun aber Hirscher dazu, seine Madonna als von einem Bildhauer Schramm herrührend zu bezeichnen? Antwort: man hat ihm diesen Bären aufge-

¹⁾ Korrespondenzblatt des Gesamtvereins 1856, S. 94 ff. Nach neueren Forschungen stammen diese Fresken erst aus dem 15. Jahrhundert, der Bau des Klosters begann überhaupt erst, wie Bochezer im „Diözesanarchiv“ urkundlich nachgewiesen hat, nach 1390; von einer schon zu Anfang des 14. Jahrhunderts bestehenden Künstlerfamilie „Holbein“ und „Tagbrecht“, wohl richtiger Tagbrecht, wissen die neueren Chronisten Ravensburgs nichts zu berichten. Die Holbeine waren bekanntlich im 14. Jahrhundert Besitzer verschiedener Papiermühlen in Ravensburg, und eines Malers Peter Tagbrecht wird in öffentlichen Urkunden nur zweimal Erwähnung gethan und zwar 1471 und 1478, doch kommt der Name in Ravensburg noch bis 1550, aber ohne Bezeichnung als Maler vor. Aus den von Hafner (Württ. Vierteljahressh. XII, S. 121) mitgetheilten Notizen geht übrigens durchaus noch nicht hervor, ob dieser Tagbrecht Kunstmaler im höheren Sinn war und die Zuweisung von Altargemälden in der ehemaligen Abel'schen Sammlung ist eine reine willkürliche. Diese Tafeln stammen ohne Zweifel auch aus der Herrich'schen Sammlung. Vergl. II. Bericht d. Verh. d. Ulmer Alterth.-Vereins 1844, S. 30. Von einer Ravensburger Kunstschule kann somit vorerst noch nicht die Rede sein; man kennt zwar einige Namen aber keine Werke, und alles, was man bisher mit den hochklingenden Namen Holbein u. s. w. bezeichnen wollte, ist reine Erfindung, einer Zeit entsprossen, wo die Kunstgeschichte noch in der Wiege lag und mit der Taufe von Gemälden ein Mißbrauch getrieben wurde, welchen die neuere Kritik und Forschung entschieden zurückweisen muß.

²⁾ Vierteljahressh. für Landesgeschichte 1889 Seite 121.

bunden! Und zwar steckt mit großer Wahrscheinlichkeit der ehemalige Besitzer dieser Figur Herr Maler und Zeichenlehrer Herrich dahinter, welcher, wie Beck mittheilt, in den 20—40er Jahren zu Ravensburg einen schwungvollen Alterthumshandel trieb und dabei nicht immer redlich zu Werke gieng. Schon das alte amtliche Inventar der Württembergischen Alterthumsdenkmale vom Jahr 1840 sagt Seite 166 „Holzschnitzbilder vom Jahr 1480 im Besitz des Lehrers Herrich;“ stimmt diese Jahrzahl nicht genau mit der von Dursch angegebenen? Auch Hasler bespricht im II. Heft der Verhandlungen des Ulmer Alterthumsvereins 1844 die Herrich'sche Sammlung, er erwarb daraus verschiedene Gemälde, worunter sich auch angebliche „Tagbret“ befanden, z. B. der hl. Michael mit der Lanze auf dem Drachen stehend, jetzt in der königlichen Alterthümersammlung, später als Schongauer ausgegeben. Die Hirschner'sche Madonna wird nicht genannt, sie scheint damals schon veräußert worden zu sein.

Außer den schon genannten Werken hat man auch unglücklicher Weise Schramm die Arbeit im Rathhaussaal zu Ueberlingen zuweisen wollen, bis vor einigen Jahren Professor Dr. Roder im Ueberlinger Archiv einen Vertragsentwurf fand, nach welchem ein Meister Jakob Rueß in Ravensburg die Arbeit „in der neuen Stuben“ des Rathhauses ausgeführt hat. Derselbe kommt in den öffentlichen Büchern Ravensburgs von 1482—1497 öfters vor und ist auch der Schöpfer des Hochaltars in der Domkirche zu Ebrach.¹⁾ Bevor der Name dieses Künstlers bekannt war, haben verschiedene Lokalforscher, besonders auch R. Allgeyer nach dem apokryphen Schramm gefahndet, kamen aber zu keinem Resultat; in den Ravensburger Bürger- und Steuerlisten kommt der Name eben einmal nicht vor und von der angeblichen Jahrzahl oder Inschrift ist nirgends etwas zu finden. Man hat davon nur ganz unklare Zeugnisse aus zweiter und dritter Hand, und die beiden ältesten Quellen Grüneisen-Mauch und Waagen sagen nicht, wo die Jahrzahl oder Inschrift angebracht gewesen

sein soll; im Gegentheil, aus ihren Aufzeichnungen scheint hervorzugehen, daß auf der Madonnenstatue keine Jahrzahl oder dergl. eingeschnitten war, wie auch jetzt noch keine dort zu entdecken ist. Auch schwankt die Angabe zwischen 1480 und 1487; nach all dem dürfen wir sicher annehmen, daß Hirschner durchaus keine urkundlichen Beweise für die Existenz eines Meisters Schramm in Händen hatte und alles auf die lügenhaften Aussagen des Malers Herrich zurückzuführen ist. Weiter ist sehr unwahrscheinlich, ob der angebliche Hochaltar noch zur Zeit Herrichs vorhanden war, um von der daran angebrachten Inschrift noch eine Abschrift nehmen zu können; offenbar hat Herrich diese Figur seiner Zeit aus irgend einer Kumpelkammer der Kirche erstanden, nachdem der dazu gehörige Altarschrein längst verbrannt und zusammengefallen war. Man hat in der Reformation mit den mittelalterlichen Altären in den Kirchen sehr sauberlich aufgeräumt und höchstens wurden dann einzelne Holzfiguren oder Tafeln noch erhalten, die man dann als altes Gerümpel auf die Kirchhöfe oder an sonstige nicht zum Gottesdienst dienliche Räume geschafft. Auf diese Weise haben alle alten Sammler, Dursch, Hirschner, Abel und andere ihre Kunstschätze erworben.

Nachträglich finde ich noch, daß schon im ersten Bericht des Vereins für Kunst und Alterthum in Ulm 1843 von einem Verzeichniß der Sammlung von Gemälden und Kunstgegenständen des Malers Herrich die Rede ist, aus welcher besonders hervorgehoben werden: Mehrere Tafeln angeblich von Peter Tagbrett 1487, sowie von den gleichzeitigen Malern Christoph Keltenosen und Friedrich Holbein?¹⁾ Ferner Bilder von Hans Holbein, Hans Löper und Martin Schön etc. Unter den Schnitzereien sollen sich Arbeiten in Holz von Friedrich Schramm 1480 und David Wieser 1630, in Elfenbein von dem Ulmer David Heschler 1649 auszeichnen. Man sieht auch daraus, wie Herrich seinen Kunstschätzen ganz willkürliche Deutungen gab, wie es damals überhaupt gang und gäbe war. Waagen brachte im

¹⁾ Bodenseeschriften Heft 18 und 19. Allgem. deutsche Biographie 30. Band. „Archiv“ 1888 Nr. 12.

¹⁾ Die Holbein sind bekanntlich nur als Ravensburger Papierer nachgewiesen.

Jahrgang 1848 des deutschen Kunstblatts eine sehr dankenswerthe Beschreibung der Hircher'schen Sammlung, beschränkt sich aber leider nur auf dessen Gemälde, von der Madonna erfahren wir nichts weiter. Erst später taucht dieselbe im Berliner Museum wieder auf; das Archiv brachte im Jahrgang 1889 Nr. 8 davon einen Lichtdruck, auch die einst im Besitz des Bildhauers Endres in München befindlichen Skulpturen befinden sich seit 1882 in Berlin. Lübke beschreibt in der III. Auflage seiner Geschichte der Plastik 1880 Seite 692 dieselben, ohne sie übrigens selbst gesehen zu haben. Schließlich erwähnt auch Bode in seiner neuesten Geschichte der deutschen Plastik Seite 187 den Meister Schramm, dem verschiedene bemalte Holzfiguren zuzuschreiben seien, von denen er nur noch zwei kürzlich in das Berliner Museum gekommene kleine Gruppen, die Messe des hl. Gregor und das Martyrium der hl. Katharina nachweisen kann. Sie verrathen einen Künstler vom Ausgang des 15. Jahrhunderts mit seiner zarter Empfindung und fleißiger und tüchtiger Durchbildung, der schon durch Werke des Martin Schön beeinflusst erscheint.

Wenn Pfarrer Dr. Probst in einem Artikel über Schramm in Nr. 5 des „Diözesanarchivs“ von 1889 und weiter im Jahrgang 1890 der Bodenseeschriften die Autorität Dürsch's aufrecht erhalten will, so hat er wohl die Vorgeschichte dieser Madonna und die näheren Umstände, wie dieselbe in den Besitz Hircher's gekommen ist, nicht genügend in Erwägung gezogen. Außer Dürsch erwähnt kein einziger Schriftsteller diese Inschrift, niemand hat dieselbe gelesen, und die ältesten Quellen sprechen nur von Namen und Jahrzahl, welche überdies zwischen 1480 und 1487 schwankt, sagen aber nicht, ob diese Schrift an der Figur selbst angebracht war. Daß dieses thatsächlich nicht der Fall war, lehrt der Augenschein; Dürsch konnte also nur vom Hörensagen sprechen, gesehen hat er diese Inschrift keinesfalls, denn er sagt deutlich: „war einst zu lesen!“

Aus Vorstehendem glaube ich zur Genüge nachgewiesen zu haben, daß der Name Schramm in das Gebiet der Fabel gehört, es ist eben eine der vielfachen Fälschungen,

welche die deutsche Kunstgeschichte, als sie noch in den Windeln lag, erfahren mußte. Ein analoger Fall ist die Tagbret-Frage, die ich mir vorbehalte ein andermal zu behandeln.

Der Altarbau der Gegenwart.

III.¹⁾

Zufolge Beschlusses der Generalversammlung von 1892 übernahm der Kunstverein der Diözese Rottenburg die Erstellung eines Seitenaltars in die neugebaute Kirche in Schwenningen. Der frühgothische Stil war durch den Bau vorgeschrieben. Leitendes Prinzip bei Fertigung des Entwurfes war Vermeidung alles Ueberflüssigen, Verbindung großer Einfachheit mit nobler Wirkung und edler Würde, Verlassung der üblichen Schablone mit den Bildnissen. Darum auch hier ganz flache Behandlung der Flankentheile zu beiden Seiten der Nische für die Hauptfigur, — eine sekundäre Behandlung derselben, durch welche nichts erreicht werden soll als eine schöne Ausstattung der unmittelbar an die Statue und Nische anstoßenden Wandflächen. Der einzige Luxus, den man sich verstattete, ist die Beziehung des Metalls zum Holze, und ihr dankt man eine wirkliche solide Pracht des Werkes, welche auf der Abbildung nicht zur Wirkung kommt. Von Metall und gut vergoldet sind nämlich die vier Säulchen, welche den Baldachin der Bildnische tragen; ferner auch die Giebel- und Firströnmungen des Baldachins, welche überdies in vier große Kristallkugeln auslaufen. Vom Mittelförper läuft an der Rückseite je rechts und links eine oben zinnenartig ausgebrochene Metallschiene aus, welche die Stange und die Ringe zum Aufhängen des Teppichs maskirt; an den Enden werden diese Schienen von zwei weiteren Metallsäulen aufgenommen und aus diesen Säulen steigt je ein schön geschwungener Bogen auf, der eine Lampe trägt (diese Säulen bilden den äußersten Abschluß; daß die zum Schutz des Vorhangs angebrachte Holztafel seitlich über sie vorsteht, ist ein Versehen). Durch die Altarkolosse verwöhnten Augen wollte dieses Altarwerk, wie wir vernehmen, schon zu

¹⁾ Siehe „Archiv“ 1893 Nr. 1 u. Nr. 9.

sein und zu wenig substantiös erscheinen; ein zarteres und kunstfinnigeres Auge wird das als Vorzug begrüßen und mit unserm Bestreben gern sich versöhnen, die allmählig in's Un Sinnige und Rohe gestiegenen Höhen- und Breitenmaße unserer Altarüberbauten vernünftig zu reduciren. Zu seiner vollen Wirkung wird der Altar allerdings erst kommen, wenn einmal seine Rückwand mit dem richtigen Farbenton be-
dacht sein wird.

Der Entwurf wurde nach den Intentionen des Ausschusses gefertigt von Architect Cades in Stuttgart; die Holztheile wurden von Kunstschreiner Binnig in Ueb-
heim, die Metalltheile von Goldarbeiter Ballmann in Stuttgart zur Zufriedenheit ausgeführt. Eine schöne Leistung ist die Madonnenstatue von Bildhauer Leins in Horb; eine ihm zum Studium übergebene Madonna des verstorbenen P. Gabriel Wüger aus der Weuroner Kunstschule in-
spirirte den Künstler; von ihr stammt der sinnige Gestus der auf das hl. Kind weisenden rechten Hand der Gottesmutter, von ihr die ernste und doch anmutige, monumentale Haltung.

Die Wiebergabe des zweiten Altars unserer Beilage ist leider nicht ebenso gut ausgefallen, genügt aber immerhin, um den Aufbau und die Anlage erkennen zu lassen. Die Hauskapelle des bischöflichen Palais in Rottenburg ist ein stil-
loser Saal. Für das Inventar und die Fenster hatte Seine Bischofliche Gnaden den romanischen Stil vorgeschrieben. Das Altarproblem war nicht gerade leicht zu lösen. Beim Mangel aller Architektur mußte nothwendig der Altar selbst, trotz der durch den Raum gegebenen kleineren Dimensionen, architektonische und monu-
mentale Art und Haltung annehmen; der romanische Stil sollte rein und ächt zur Ausprägung kommen, nicht „neu- und wilromanisch“ verwässert werden; bei all dem ziemt aber doch einem Hausaltar eine gewisse schmucke Zierlichkeit und feine Detailbildungen. Daher zunächst ein kräf-
tiger Mittelbau, dessen unterer Theil, durch vier Metallsäulchen belebt, den Tabernakel bildet; die Thürchen derselben sind mit vergoldetem Beschlag ganz über-
spannen, die weißen Punkte auf der Beilage sind die verfilberten Nagelköpfe, die

auf dem Beschlag aufliegen. Die Bild-
nisse ist zur Verhütung zu großer Schwere und Massigkeit seitlich ebenfalls offen; den zwei schlanken Metallsäulen entsprechen rückwärts zwei Pilaster, schwarz ebenirt und mit goldenem Ornament gelichtet. Der Baldachin mit seiner Kuppel ist kräftig ausgebildet, wirkt dabei aber im Schmuck seiner durchbrochenen Giebelfrö-
nungen und der drei farbigen Glasfugeln (die obere große grün, die beiden kleineren rosa) doch frei und leicht; dazu trägt namentlich ihren Theil bei die Fassung des Kuppeldachs; die Riegel desselben erhielten nämlich eine stahlblaue metallisch glänzende Farbe, die außerordentlich gut zum Ganzen stimmt. Die Seitentheile sind retabel-
förmig flach und nehmen zwei kleine Gemälde auf, seine, von Historienmaler Karl Baumeister in München gefertigt Kabinett-
stücke, Verkündigung und Geburt Christi darstellend; die Tafeln sind so in die Umrahmung eingelassen, daß sie mit Leichtig-
keit ausgehoben und nach dem Lauf des Kirchenjahrs mit andern vertauscht werden können. Eine reiche, aber durchaus nicht aufdringliche Vergoldung hebt im Bunde mit den sechs kleinen und zwei großen Metallsäulen den Eindruck des Ganzen vortheilhaft. Die Statue ist in natura
etwas besser als in figura. Die Wappens-
schilde in der Krönung der Seitentheile werden mit den Wappen des Papstes und des Bischofs besetzt werden. Das Altar-
kreuz ist von Eisenblei, eine Schenkung aus dem Nachlaß der hochseligen Königin Olga an den verewigten Bischof Karl Joseph; dasselbe wurde in einen Metall-
fuß eingelassen gleich dem Fuß der Leuchter.

Ueber schwäbische (Ulmer) Miniatur-, insbesondere Brief- und Kartenmaler.

Von Amtsrichter a. B. B. d. d.

(Schluß.)

Blatt 20 a. Handleiste.

Blatt 36 b. Handleiste. Gegenüber

Blatt 37 a. Der Evangelist Johannes, in einem Waldgrunde schreibend. Rechts oben im Himmel in einer Glorie Maria mit dem Jesuskinde. Weiterhin ein Prospekt auf ein liebliches Thal mit Fluß und Stadt. Im Vordergrund aus der linken Ecke sucht ein einhörniger Teufel, aus dem Wasser hervorragend, das zu Johs. Füßen stehende Tintensäß (!) mit einer Stange umzu-
stoßen.

Blatt 42 b. Maria im blauen Gewande auf

einem Throne mit gothischem Dache, mit der Rechten das Christkind auf dem Schooße, in der Linken ein Scepter haltend. Links knieend die hl. Katharina in goldgesticktem Purpurgewande mit Schleier.

Blatt 43 a. Handleiste.

Blatt 45 b. Tod der hl. Barbara, welche knieend von einem, in Gold und Purpur gekleideten Henker bei den Haaren gefaßt, den Todesstreich empfängt.

Blatt 46 a. Handleiste.

Blatt 48 b. Rechts der hl. Sebastian in einer Nische, links zwei Bogenschützen. Im Hintergrunde seine Richter, aus einem Fenster zuschauend.

Blatt 49 a. Handleiste.

Blatt 50 b. St. Philipp und Jakobus mit ihren Märterwerkzeugen; hinter ihnen zwei Engel, eine dunkelblaue, mit Gold durchwirkte Dede haltend.

Blatt 52 b. Allegorisches Bild, wie der Engel, den Gott jedem Menschen zum Schutze gesetzt, einer Almosen spendenden Frau eine Krone über das Haupt hält, während aus der linken Ecke des Bildes ein rother Teufel, mit der einen Krallen das Gewand der Frau, mit der andern den Opferstock fassend, das gute Werk zu hindern sucht. Gegenüber

Blatt 53 a. „Das Gebot von deinem Eygenengel“. In der Handleiste unten ein Schwein ihre Zungen in einem Karren schiebend!

Blatt 55 b. Wie die Kaiserin Helena das hl. Kreuz findet, dessen Rechtheit nach der Legende durch die Wiedererweckung eines darauf gelegten Todten erprobt wird — sehr ausdrucksvolle Darstellung.

Blatt 58 b. Die Messe des hl. Gregor; im Hintergrunde fünf Chorfänger, um einen großen Eingipfl stehend; darüber die Orgel. Gegenüber

Blatt 59 a. „Ettliche gar schone gebett von sant Gregory Erscheinung“.

Blatt 65 b. Maria im blauen Gewande mit dem Christkinde auf dem Schooße unter einem steinernen gothischen Balkon sitzend, auf welchem vier Engel die Posaunen blasen, während unten zwei Engel rechts und links knieend die Zither und Harfe spielen. (Zwischen Blatt 85 und 86 ist leider ein Bild ausgeschnitten.)

Blatt 86 a. Schöne Handleiste (fehlt das Bild?).

Blatt 92 a. Das Fegfeuer, aus dessen Flammen ein paar Engel die Begnadigten emporziehen.

Blatt 101 b. Das Abendmahl.

Blatt 105 b. Auferstehung Christi; Christus auf dem Deckel des geöffneten Grabes sitzend; zwei Engel nehmen das Leintuch von seinem Schooße.

Blatt 123 b. König David, mit abgelegter Krone und Harfe auf einem Teppich in einem von Mauern umschlossenen Garten knieend. Ueber ihm ein herabfliegender Engel, ein rothes Schwert in beiden Händen tragend; im Hintergrunde im geöffneten Himmel Gott der Vater aus den Wolken schauend. (Brustbild).

Blatt 148 b. Gott Vater, Sohn und hl. Geist unter einem farmoisirrothen, grün und

blau ausgeschlagenen runden Zelte, an dessen Gefsim die Inschrift:

BENEDICTA . SIT . SANCTA .
TRINITAS.

Blatt 158 a. Handleiste (hier scheint abermals ein Bild zu fehlen).

Blatt 165 b. Handleiste; unten ein sitzender Bär, die Guitarre nach Noten spielend (vielleicht fehlt das Bild).

Blatt 173 b. Maria knieend zwischen Gott Vater und dem Sohn, von denen sie die himmlische Krone empfängt. Darüber der hl. Geist in einer Glorie, welche den ganzen Hintergrund eines schönen, aus drei Bogen bestehenden gothischen Gitterwerks erfüllt.

Nach den ganz leeren Blättern 189 bis 198 macht

Blatt 200 — ein ergreifendes Bild — der Tod auf einem Kirchhofs, die Hände faltend, den ernststen Beschluß.

Dieses prachtvolle alte Miniaturenwerk, welches zu dem Schönsten gehört, was überhaupt auf diesem Gebiet gesehen werden kann, wäre einer Reproduktion, und wenn auch wenigstens nur einer theilweisen, sehr würdig.

In den oberschwäbischen Reichsstädten war die Briefmalerei ebenfalls keine unbekannte Kunst. Namentlich scheint in Ravensburg das heute noch nicht ganz erloschene Kartenmachen alten Ursprunges und mit der zu Beginn des 15. Jahrhunderts, wenn nicht gar schon um das Jahr 1324 daselbst betriebenen Papierfabrikation in Zusammenhang gestanden zu sein; und haben vermutlich Spielfarten seinerzeit auch einen Ausfuhrartikel der Ravensburger Kaufleute im Mittelalter gebildet, wenn auch nach Heyds Studie über die „kommerziellen Verbindungen der oberschwäbischen Städte mit Italien und Spanien während des Mittelalters“ als solcher bloß linnene Tücher, das Ereignis der oberschwäbischen Weberbevölkerung nachgewiesen sind. In der dortigen Bürgerliste von 1436—1549 findet man u. A. um das Jahr 1467 einen Kartenmacher Melchior Wernher; um das Jahr 1486 eine Kartenmacherin Barbara Wochenslädin; um das Jahr 1495 einen Kartenmacher Jaf. Schraib aus Ulm (!); um das Jahr 1526 einen Briefmaler Hans Geiger, welchem das Bürgerrecht geschenkt wurde und welcher demnach von auswärts (vielleicht gleichfalls aus Ulm?) nach Ravensburg kam; um das Jahr 1533 einen Kartenmacher Hans (Nesch?). Aus Vöberach wird ein Künstler Jörg Haspel aus dem 15. Jahrhundert genannt. Allem nach war auch dieser Kunstzweig in Ulm und Schwaben bedeutend, und giebt vielleicht diese Anregung zu weiteren Nachforschungen über die schwäbischen und Ulmer Miniaturisten, Brief- und Kartenmaler, namentlich über die auswärtig thätigen.

Noch mehr als selbst in Ulm blühte diese Kunst zu Augsburg, der Krone der schwäbischen Reichsstädte; und wie sie hier eine der frühesten Heimstätten, zunächst wie anderwärts in den Klöstern, namentlich in St. Ulrich hatte, so hielt sie auch hier am längsten aus. Das allerälteste Schrift- und Malsteinmal Schwabens

ist wohl das von dem hl. Ulrich, Bischof von Augsburg († 973) geschriebene, jetzt in der Hofbibliothek zu München aufbewahrte Evangelistarium mit den in antiker Auffassungsweise, doch in bunten Farben und mit fehlerhaften Gewandmotiven ausgeführten Darstellungen der Evangelisten und des Erzengels Michael. Sodann bewahrt das bischöfliche Domkapitel daselbst noch ein mit Miniaturen auf Pergament geschriebenes Evangelarium aus dem 11. Jahrhundert. In dem in Steicheles, „Archiv für die Geschichte des Bisthums A. (1860, B. Schmidtsche Verlagsbuchhandlung)“ herausgegebenen „Catalogus Abbatum monasterii SS. Udalrici et Aerae Augustensis Fr. Wilhelmi Wittwer“ werden als Illuministen zc. vorzugsweise genannt: P. (nachmals Abt) Heinrich Freyß (1442–82), qui scripsit plurimos libros manu sua pro communitate et bibliotheca, sicut hodie videtur. Eciam sub regimine eius multos comparavit et illuminare ac corporare fecit, sicut videtur in pluribus libris in liberaria positis (III, S. 281); aus derselben Zeit P. Johs. Luthifolius alias Lanifex, „optimus scriptor, eciam scripsit et notavit aliquos libros pro choro“ († 1475; a. a. D. S. 292); P. et Prior Johs. de Carniola, P. Thomas de Gerzen, nachmals Abt in Thierhaupten, und P. Heinrich Pittinger, welche zusammen mit dem obigen Freyß um das Jahr 1452 auf Geheiß des Abtes Johs. Hüchensstainer eine „Vita Christi“ in vier Theilen schrieben. P. Pittinger († im Jahre 1483) war nach Wittwer a. a. S. 319 und 320 vor seinem Eintritt in den Orden Goldschmied in A., „bonus illuminista et bonus scriptor; scripsit enim plures libros ad liberariam, et sibi unum breviarium sive librum horarum scripsit eciam cum licencia sui abbatis et pro usu ejus Diurnale valde bonum et utile . . .“ P. Johs. Brand (1472–1492), „vir bonus et optimus illuminista, qui suis manibus illuminavit libros chori et alius plurimos in conventu“ (III, S. 265); P. Leonhard Wagner aus Schwabmünchen alias Wuerstlin, von welchem es (a. a. D. S. 343) heißt: „... statim (abbas) jussit fieri tabulam ligneam deauratam interius cum pluribus alis et ymaginibus, et interius quod fiebat tabula ordinavit materiam istam scribere in pellibus pergamenis, et hoc per conventualem . . . Leonh. Wagner . . . optimum scriptorem diversarum scripturarum . . . Et predicta tabula suspensa est infra dormitorium et introitum chori s. Marie Magdalene in pariete versus occidentem. Continentur autem diverse picture sew ymages utriusque sexus ordinis . . .“; auf S. 353: „... sponte et gaudenter se obtulit ad scribendum et notandum illum librum (sc. gradale) ex obediencia . . . deinde incepit scripsit ac notavit illud gradale omni diligencia qua potuit in preciosa litera et nota; quod et inchoavit 1489 et finivit illud 1490 feria tertia post dominiam Palmarum . . . octavo ydus Aprilis.“ Die Kreis- und Stadtbibliothek zu Augsburg bewahrt noch ein Psalterium auf Pergament mit Malereien von der Hand Leonh. Wagners. Weiter werden angeführt: Petrus Wagner (a. a. D. S. 343) und Konr. Wagner

aus Ellingen, „qui illud gradale similiter ex obediencia et bona voluntate pulchre ac preciose illuminavit diversis picturis et ymaginibus in locis ejusdem libri convenientibus et figuris aptis ad festa Christi, b. virginis et aliorum sanctorum . . .“ (a. a. D. S. 353). Außerdem Fr. Stephan Degen „qui illuminavit eciam in eodem libro unam literam tantum . . .“ (ibid.). Noch wird (a. a. D. S. 372) erwähnt Fr. Balthasar Kramer „filius huius civitatis de genere textorum honestorum“, welcher zusammen mit dem obgenannten Leonh. Wagner, „optimus et egregius scriptor diversarum scripturarum,“ 2 Chorbücher herzustellen hatte (. . . „ut scriberent duo psalteria pro choro . . . deinde disposuerunt se ambo ad illud negotium . . .“). In Wittwers Katalog (a. a. D. S. 395 unten) heißt es dann weiter: „Et predicta duo psalteria corporavit (vollendet? eingebunden?) fr. Conradus Wagner de Ellingen (b. i. der bereit oben erwähnte) conventualis et bonus illuminista Et idem fr. Conradus decoravit et illuminavit ac corporavit multos libros, sc. missalia, breviora, diurnalia, devocionalia fratribus hujus loci, eciam gradale unum pro choro sua arte illuminavit. Et idem frater diversis artibus fuit instructus . . . sed illuminatura psalteriorum facta est in civitate per quendam laycum sc. Jeorium Beck et filium ejus, ambo illuministe.“ Wie sein Vorgänger, der schon genannte Abt Heinrich Freyß war auch Abt Johs. v. Güttingen (1482–98; nach Wittwer a. a. D. S. 314) „... monachus professus monasterii ss. Udalrici et Aerae ex Suevia nobilibusque parentibus natus de stirpe seu prosapia nobilium de Giltlingen ex parte patris, cujus nomen erat Baltazar de Giltlingen, mater vero ejus fuit filia cujusdam civis Esslingensis honestissima ac devotissima femina“) ein Freund und Gönner der Kunst. U. a. ließ er (nach Wittwer a. a. D. S. 388 zu vergl. mit Khamm, hierarchia Augustana etc., III, S. 98) i. J. 1495 einen ausführlichen Grundriß von der Stadt Jerusalem und dem gelobten Lande, wahrheitsgemäß durch Klostermitglieder zeichnen („... jussit depingere parietem in refectorio versus ambitum, in qua depicta est Jerusalem civitas sancta cum locis et civitatibus ac castellis totius terre sancte, precipue ubi Christus cum suis discipulis ambulavit et miracula fecit et operatus est salutem nostram in medio terre“) — Eines dieser Chorbücher aus dem Jahre 1495 soll noch die Stadtbibliothek in A. besitzen (nach Waagen, „Kunstwerke und Künstler in Deutschland,“ II, 9); es enthält Initialen zu den Psalmen und Hymnen, Randverzierungen und 33 Miniaturen, „sinnig in den Motiven, in den Formen handwerksmäßig, doch das schwäbische Gepräge in den geradlinigen Falten zeigend“. Das andere dieser Chorbücher „mit ähnlichem, etwas rohem, oberdeutschen Bilderschmuck“ soll sich in der Domkapitelsbücherei zu A. befinden. Die Stadtbibliothek in A. bewahrt eine aus dem dortigen Ulrichskloster stammende Augsburger Chronik des Sigismund Meysterlin, Papierhandschrift mit kolorirten Zeichnungen aus dem 15. Jahrhundert; ebenso ein

von dem Benediktiner des Ulrichklosters daselbst Johs. Hernlein auf Pergament geschriebenes liber *Benedictionum* aus dem Jahre 1576. Aus demselben Kloster stammen ein in München befindliches Missale mit 10 trefflichen Miniaturen, ein Psalmenbuch der Dominische M. und ein Leben des hl. Benedikt mit kolorirten Indexzeichnungen aus dem J. 1495. Aus späterer Zeit ist vom genannten Kloster P. Reginbald Moehner (geb. zu Rain, † 1672 in Augsburg) bekannt, welcher (nach Magnold's Ziegelhauer's hist. rei literariae Ord. S. Bened. und Khamm, a. a. O.) eine Menge, meist illustrierter und bemalter Manuskripte fertigte und hinterließ, u. a. „*Annales augustanos duobus Tomis constantes et in 12 libros divisos*“ (Joh.) mit von der Feder des fleißigen Autor gezeichneten und kolorirten Geschlechtswappen der Kaiser, Reichsfürsten und Augsburger Familien. — Wie wir oben gesehen, widmeten sich in A. frühzeitig auch Laien (Vater und Sohn) der Illuminirung, so Meister Bäumel, welcher sich ausdrücklich Illuminator nannte; insbesondere waren von Laienarbeiten aus dem 15. Jahrhundert Marg. Walter's Turnierbücher (vom Ende des genannten Jahrhunderts) hervorzuheben. Im 16. Jahrhundert blühte diese Kunst noch fort; in der zweiten Hälfte desselben gibt es unter vielen einen Miniaturmaler D. Brendel in Schwaben, welcher u. a. ein dem Antony Beynmayer in Lauingen gewidmetes Stammbuch ausmalte. In diesen damals aufgetretenen sehr beliebten Stammbüchern, insbesondere in den hier sich häufig findenden Wappenmalereien, bot sich den Miniatur- und Briefmalern eine neue willkommene fruchtbare Gelegenheit zur Anbringung und Verwerthung ihrer Kunst. Neben der Stammbuchmalerei war die Medaillonmalerei ein Hauptgebiet für die Miniaturkunst. Schon zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts wurde es Mode, kleine in Del gemalte Bildnisse, als Medaillon um den Hals oder auf der Brust zu tragen. Solche Medaillons wurden dann auch in Email ausgeführt und aus diesen Schmelzmalereien ging endlich die neuere Miniaturmalerei auf Eisenbein hervor, die vorzüglich in Frankreich blühte. Im 17. Jahrhundert (um 1630) findet man in Augsburg neben vielen anderen Namen einen Briefmaler Georg Wellhöfer, welcher u. a. verschiedene kleine Schriften herausgab, so z. B. „umständliche Relation des Bethlehems Gahors mit der Chur-Brandenburgischen Prinzessin Katharina zu Cascha gehaltenen Beylagers“. Zu Augsburg bey Georg Wellhöfer Briefmacher, den Vaden auff Barfüßerbrugg ao 1626“. Ein schwäbischer Kartenmacher aus dieser Zeit war Nepomuk Stampfer; einer der besten Ulmischen Kartenmacher Rud. Eckenrieder (geb. 1781), welcher Karten in Holz und Kupfer stach. Aus der kunstreichen (allerdings nicht mehr zu Oberschwaben gehörigen) Reichsstadt Ulm und werden im 17. Jahrhundert die Kleinzeichner Johs. Büchler 1641 ff., Joh. Phil. Büchler 1653 und Joh. Mich. Büchler um 1690 hervorgehoben. Wie sehr die Kunst noch im 18. Jahrhundert in A. oben war, ergibt sich aus einem Verzeichnisse von Handwerkern,

welche die Krämergerechtigkeit besaßen, vom Jahre 1721, welches die Namen von — sage — 120 Brief- und Miniaturmalern und Illuministen, 9 Kartenmachern (darunter Heintz. Zoya), außerdem noch eine Anzahl von Formschnidern, Siegelschnidern zc. enthält. Darunter begegnet man einem aus Ulm hergekommenen Briefmaler und Formschneider, Albrecht Schmid, von welchem man u. a. hat: „Das erlöste Ulm, nach zweijähriger Dienstbarkeit 1704 befreit“ (Joh.). Ein Augsburger Professionistenverzeichnis vom Jahre 1787 führt noch 48 Briefmaler auf, unter welchen allerdings sämtliche Miniaturmaler, Freihandmaler, Illuministen, Patronisten, Formschneider und Kupferdrucker begriffen sind und welche vermöge der Kramerordnung das Recht hatten, mit ihren Kunstzeugnissen zu handeln; Kartenmacher figurieren in dieser Liste bloß noch drei. Als Miniaturmaler wurden damals hervorgehoben: Joh. Balth. Albr. Baumeister und Sohn, Wolfgang Jos. Sirch und als Zeichner: Ant. Gignoux, Franz Kav. Habermann, Joh. Thom. Gauer, Gottlieb Jacobz Hess. Freilich war die schon ziemlich auf das Handwerksniveau, ja vielfach zur bloßen Farbenklederei und Stümperei herabgesunkene Arbeit auch damals. Nimmt man z. B. — um von den vielen derartigen Kleinmeistern einen herauszugreifen — den Briefmaler Franz Kav. Endres in A., welcher seine Arbeiten mit „F. X. Endres, Cath. exc. A. V.“ zu bezeichnen pflegte, bezw. dessen Leistungen, in Augenschein, so muß man dieselben geradezu als „gewöhnliches Zeug“ bezeichnen. Die naturgemäße Entwicklung der Kunst hatte es mit sich gebracht, daß die Miniatur- bezw. in specie Briefmalerei längst hinter den großartigen Schöpfungen der Tafelmalerei zurückgetreten war, wenn auch bis in das 18. Jahrhundert ab und zu immer noch vereinzeltes Gute und Schöne im Gebiete der Kleinmalerei geleistet wurde. Die herrschende Geschmacksrichtung hatte auch schon längst, zumal seit der ausgedehnten Ausbildung der vielfältigsten Künste, für die eigentliche Briefmalerei, d. h. für das, was man seinerzeit unter derselben begriff und verstand, kein Bedürfnis mehr; und die Kartenfabrikation wird ja bekanntlich bereits langeher auf mechanischem Wege betrieben. Im Laufe dieses Jahrhunderts ist die Miniaturmalerei, namentlich in Aquarell, allerdings aufs Neue wieder aufgelebt. Welcher Abstand aber auch hier, insbesondere in der Technik, zwischen alter und moderner Kunst!

Notiz über Isaac Kiening, Maler von Isny.

Von Pfarrer Dr. Probst in Essendorf.

Durch gütige Vermittlung des Herrn Kammeraths Röhrl in Isny wurde mir eine Notiz über den Meister Isaac Kiening von dort von Herrn Stadtpfarrer Kieber in Isny in dankenswerther Weise mitgetheilt. Dieselbe ist entnommen aus dem Steuerbuch von 1570 und lautet: „Meister Isaac Kienig ist bewilligt jährlich umb 4 Pf. frei zu sitzen, doch nit lenger dann

es ein Mhätt gefellig und sonderlich Er sich der Religion halb nicht Ergerlich halt.“

Die gleiche Notiz wiederholt sich 1571, dagegen 1572 nichts mehr.

Aus dieser Angabe dürfte sicher hervorgehen 1) daß Kiening nicht seinen bleibenden Wohnsitz als Bürger in der Reichsstadt Jßny hatte; 2) daß derselbe nicht dem in der Reichsstadt Jßny herrschenden protestantischen Bekenntnis angehörte.

Hiermit scheinen jedoch, wenigstens was der Punkt 1 anbelangt, seine eigenen Inschriften auf Werken von 1568 (Achstetten) und 1569 (Heiligenberg) zc. nicht im Einklang zu stehen, weil er sich hier als pictor Isnensis bezeichnet hat (cf. „Archiv“ 1893, S. 26).

Allein bei den sehr verwickelten Verhältnissen, wie sie in Jßny seit lange bestanden (cf. Baumann: Geschichte des Allgäu II S. 410 und III S. 375), lassen sich solche scheinbar widersprechende Angaben wohl erklären: Man muß nämlich unterscheiden zwischen der Reichsstadt Jßny und dem Benediktinerkloster daselbst. Die Reichsstadt übte ihre Autonomie in der Weise aus, daß sie von 1526 bis 1806 keinen Katholiken in ihr Bürgerrecht aufnahm. Daneben bestand aber das Benediktinerkloster, welchem nicht in der Stadt selbst, aber in der Vorstadt und in der Umgegend ein ansehnliches Herrschaftsgebiet zustand. Ueberdies mögen mit dem Kloster eine Anzahl von Beamten als familiäres in unmittelbarer Verbindung gestanden sein, die als solche dem katholischen Bekenntnis angehörten. Mag nun das eine oder andere bei Isaac Kiening der Fall gewesen sein, so war er berechtigt, sich als pictor Isnensis zu bezeichnen, ohne daß er wirklich Bürger der Reichsstadt Jßny gewesen wäre. Wollte derselbe aber aus irgend welchem Grund, vielleicht nur vorübergehend, seinen Wohnsitz und seine Werkstätte in ein Haus der Reichsstadt selbst verlegen, so bedurfte er dazu die Bewilligung des Magistrats, der sich bei dieser Gelegenheit veranlaßt sah, seine Bedingungen, besonders auch in Sachen der Religion, zum Gegenstand einer besonderen Klausel zu machen.

Literatur.

Der Dom zu Köln, dargestellt von Frz. Theob. Helmken. 3. erweiterte Auflage. Ein Führer für die Besucher. Köln, Coiffersches Buchhandlung (Helmken) 1894. 160 S. Preis 1,50 Mk., eleg. geb. 2 Mk.

Eine weitere Auflage dieses schon früher empfohlenen trefflich orientirenden Büchleins. Die neue Literatur ist nachgetragen und ausgenutzt, namentlich Pfeifers Forschungen über die mathematischen Verhältnisse des Domes. Neu eingefügt wurde ein Rückblick auf die ehemalige malerische Ausstattung des Chores, sowie über den einstigen Hochaltar und das leider 1766 zerstörte Sakramentshaus und ferner eine Beschreibung des von Willeroy und Koch gefertigten neuen Bodenbelages und der neuen Portal-

thüren. Diese Bereicherungen und manche gelegentliche Zusätze und Verbesserungen erhöhen die Brauchbarkeit dieses tüchtigen Führers, der jedem aufs wärmste empfohlen werden muß, welcher in der Wunderwelt dieses Riesenbaues sich zurechtfinden will.

Die zur Errichtung eines passenden Denkmals für den Verfasser der Nachfolge Christi, Thomas von Kempis, vor einigen Jahren gebildete Kommission veröffentlicht nunmehr das Ausschreiben zu einem Wettbewerb, an welchem niederländische und ausländische Künstler sich betheiligen können. Das Denkmal soll die Form eines Grabmonumentes erhalten, dessen unterer Theil die Gebeine des Seligen aufnehmen, dessen Obertheil eine plastische Darstellung, Relief oder Vollfigur, des Thomas a Kempis bilden soll, wie derselbe vor dem kreuztragenden Christus kniet; der Stil soll der niederländische des 15. Jahrhunderts sein, das Material Gausstein oder verschiedene Steinsorten; seine Aufstellung soll das Denkmal finden in der Michaelskirche zu Zwolle im Südkreuz, an der Innenmauer des Thurmes. Die Gesamtkosten dürfen den Betrag von 10 000 fl. oder 16 000 M. nicht übersteigen; der beste Entwurf wird mit 1000 fl. oder 1660 M., der nächstbeste mit 500 fl. oder 830 M. prämiert; Termin: 15. Januar 1895. Das Programm kann unentgeltlich bezogen werden von dem Sekretär der Jury W. B. G. Mollenboer, Direktor der Zeichenschule in Amsterdam (Vossiusstraat 50). Da die eingekommenen Beiträge noch nicht ganz ausreichen, so nimmt der hochw. Herr W. F. Weijens, Pastor zu Joure (Niederland), jederzeit weitere Beiträge entgegen.

Der Güte des Herrn Domkapitulars A. Schnütgen in Köln verdanken wir photographische Abbildungen eines Kreuzwegs, welchen derselbe jüngst in München käuflich erwarb. Die Bildchen, 0,16 m breit, 0,26 m hoch, sind auf dünne Tannenholzbrettchen in Del gemalt, etwas roh in der Ausführung, aber nicht ungeschickt in der Komposition und wohl Originalarbeiten. Werth und Bedeutung verleihen ihnen namentlich die der ersten und zwölften Station beigegebenen Inschriften: Georg. P. Fischer Landshut) 1735. Da dieser Kreuzweg alle vierzehn Stationen in der heutigen Abfolge zeigt, so haben wir nun endlich eine ganz bestimmte Datirung und wissen, daß zu der angegebenen Zeit die Entwicklung der Stationenandacht und Stationendarstellungen zum Abschluß gekommen war, wenn auch nach den in unserer Schrift Die 14 Stationen des Kreuzweges (2. A. Freiburg 1892, S. 34 ff. und Archiv 1893, S. 58) beigebrachten Belegen die Siebenzahl der Stationen sich noch länger erhielt.

Mit einer Kunstbeilage:

- 1) Seitenaltar der Kirche zu Schwenningen.
- 2) Altar der bischöfl. Hauskapelle in Rottenburg.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler in Tübingen.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einsendung des Betrags direct von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Nr. 10.

1894.

Die Gemäldesammlung des bischöflichen Diözesan-Museums in Rottenburg a. N.

Den Grundstock dieses Museums, dessen Gründung wir in Nr. 1 dieses Jahrgangs den Mitgliedern des Diözesankunstvereins und den Lesern des „Archivs“ angezeigt haben, bildet eine in zwei geräumigen Sälen im oberen Stock des bischöflichen Palastes untergebrachte Sammlung meist altdeutscher Gemälde. Die Mehrzahl derselben erwarb der hochselige Bischof Joseph von Lipp um den Preis von 3500 fl. von dem bekannten Kirchenrath Dr. Dursch in Rottweil. Die Herkunft der einzelnen Bilder war dunkel, einzelne, wie es scheint von Dursch und Maler Lang stammende Notizen theils offenbar unrichtig, theils zweifelhaft. Man beschloß daher, eine anerkannte Autorität beizuziehen. Im August d. J. hatte Herr Professor Haufer, Königl. Conservator der staatlichen Gemäldegalerien in München, die Güte, Einsicht von den Bildern zu nehmen und mit dem ihm eigenen Scharfblick die Provenienz der einzelnen Bilder zu bestimmen. Auf Grund seiner Urtheile wurde der nachfolgende Katalog angelegt.

Aus ihm ist zu ersehen, daß in der Sammlung von 60 Gemälden die Meister Hans Schühlein, Bernhard Strigel, Hans Burgkmair, Hans Holbein der Jüngere, Bartholome Zeitblom, Martin Schaffner, Wolf Traut, Hans Schänfelin u. a. mit zum Theil sehr bedeutenden Bildern vertreten sind. Der Werth der Sammlung steht somit außer Zweifel, wird aber allerdings durch die Thatsache bedeutend herabgedrückt, daß beinahe alle Gemälde durch die Hand unverständiger Restauratoren schwer gelitten haben. Diese Kunstvandalen waren sichtlich nicht bloß etwa darauf bedacht, Schäden auszubessern, sondern sie wollten durch ihre Nachhilfe die Bilder aufbessern, ihre

Farbentkraft steigern, um sie blöden und unverständigen Augen anzuschmeicheln. Darum wurden namentlich auch viele alte gemusterte Goldhintergründe ganz mit neuem schreiendem, gelendem Goldblat überfalsbt, so hoch und so kräftig, daß mitunter die Musterung kaum mehr durchschimmert. Zum Glück erscheint es nicht gerade unmöglich, bei manchem Bild die Uebermalung wieder abzunehmen, weil jene Restauratoren in der Regel den Firniß über der ursprünglichen Farbe beließen und ihre Pinsel auf diesem Firniß spazieren führten. Wir beginnen mit Aufzählung und Vorführung der Gemälde; für die kurzen Notizen und Charakteristiken, welche wir den einzelnen Künstlernamen beifügen, wurde der eben erschienene vortreffliche Grundriß der Kunstgeschichte von Dr. Friedr. Freiherrn Göler von Ravensburg (Berlin, Duncker 1894) benützt.

Nr. 1 und 2. St. Georg und Johannes Baptista, mit knieendem Ritter als Stifter und St. Barbara und Margaretha, erstere mit Thurm, letztere mit dem Drachen, nebst knieender Stifterin; Rückseite: Maria Verkündigung. Zwei Flügeltafeln 174 cm hoch, 72 cm breit. Entweder sehr frühe Werke Zeitbloms oder wahrscheinlicher Werke seines Lehrers Hans Schühlein, leider stark übermalt.

Hans Schühlein (Schüchlin), Gründer der Ulmer Schule geb. ca. 1440, gest. 1505; sein Stil ist ein maßvoller Realismus, seine Richtung mild, ruhig; Hauptwerk der Hochaltar in Tiefenbrunn. Janitschke, Geschichte der deutschen Malerei, Berlin 1888—89, S. 256 ff.

Nr. 3, 4, 5, 6. Das Martyrium der hl. Barbara und Margaretha, vier Holztafeln von 73 cm Höhe, 39 cm Breite. Nr. 3: St. Barbara, bis an die Kniee in einem Teich stehend, wird getauft; sie entflieht in eine Felslandschaft; im Vordergrund kommt ihr Vater mit

großem Schreck und erfährt von Hirten, wohin die Flüchtlinge sich gewendet. Hintergrund zwei Thürme, ein runder und ein viereckiger, und Berglandschaft. Nr. 4: St. Barbara wird an eine Säule gebunden und gemartert; im Vordergrund enthauptet sie ihr eigener Vater. Nr. 5: St. Margaretha, die Schafe hütend, begegnet in einem Hohlweg dem von seinem Bergschloß herabreitenden Präsekt Olibrius, der in unreiner Liebe zu ihr entbrennt. Im Vordergrund erscheint sie gefesselt und von zwei Landsknechten gehalten vor dem auf reich ausgestatteten Thron sitzenden Präsekten. An der Stufe des Thrones zwei Messlein. Nr. 6: St. Margaretha hängt an einem Schragen und wird von zwei Schergen mit brennenden Fackeln und eisernen Hacken gequält; ein Ritter zerrt sie am Haar. Hintergrund: zwei durch eine Bogenbrücke verbundene Häuser; das eine der Kerker, durch dessen Eisengitter man die Heilige im Gefängniß sieht. Im Vordergrund kniet die Heilige am Boden und der Henker schickt sich an, sie zu enthaupten in Anwesenheit des Präsekten und seines Gefolges. Vier Gemälde von Bernhard Strigel. Die legendarischen Schilderungen nach der *Legenda aurea* des Jakobus a Voragine.

Bernhard Strigel, geb. 1460/61 zu Memmingen, hauptsächlich dort, dann auch in Wien thätig, gest. 1518. Er kam ca. 1480 nach Ulm und wurde von Zeitblom beeinflusst, geht aber, besonders in seinen Bildnissen, zum freien Stil des 16. Jahrhunderts über. Seine langen Gestalten mit großer Nase, oft geradezu häßlich, verrathen Mangel an Schönheitsinn, haben aber lebendigen, sprechenden Ausdruck. Sein Colorit ist kräftig, warm und dunkel. Altarwerke in der Pinakothek in München, in der Gallerie zu Berlin und im Germanischen Museum in Nürnberg. Janitschek I. c. S. 438—442. S. Nr. 45.

Nr. 7, 8. St. Johann Baptist und St. Margaretha, Brustbilder, auf Holz gemalt, 44: 29 cm. Von Sebastian Deig.

Sebastian Deig, bis gegen 1575 in Nördlingen thätig, schloß sich an Schänflein an, kommt ihm auch in seinen besten Arbeiten, z. B. in den beiden Bildern aus der Legende des hl. Ulrich von Augsburg (Schleissheimer Gallerie Nr. 160—161), sehr nahe, verfällt dann aber in seiner Spätzeit in ungläubliche Nothheit, wie zahlreiche Arbeiten in der Rathhausammlung in Nördlingen und auch diese Bilder beweisen. Janitschek I. c. S. 374.

Nr. 9, 10. St. Barbara und Margaretha, St. Agatha und Magdalena, auf Holz, 52: 37 cm. Von einem Nördlinger Meister nach Art des Sebastian Deig.

Nr. 11. Flügelaltar mit 8 ca. 110 cm hohen Holzfiguren (Maria und Johannes, Petrus und Paulus, Martinus, Konrad, Theodor mit Glocke und Teufel). Gemalte Predella: Christus und die 12 Apostel, auf Holz 135 cm lang, 24 hoch (nicht von Holbein, sondern) eine frühe Arbeit von Zeitblom. Die Flügel außen und innen bemalt; außen: Verkündigung und Mariä Himmelfahrt, innen: Geburt Christi und Anbetung der Könige; gut erhaltene alte Copien nach Dürerschen Holzschnitten. Ueber dem Mittelfasten noch eine Predella mit Flachreliefs der 12 Apostel mit Christus; gute Skulptur der Renaissancezeit.

Nr. 14. St. Martinus theilt mit dem Schwert seinen Mantel; am Boden ein krüppelhafter Bettler. In stilisirten Wolken erscheint das Brustbild des Heilands, welcher das Ende vom Mantel Martins und ein Spruchband hält mit den Worten: martinus adhuc cathecominus hac me veste contextit. Frühes schwäbisches Bild, vom Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts.

Nr. 15 u. 16. St. Nikolaus und St. Gregorius, St. Barbara und Katharina, Bilder auf Holz 130: 57, gut erhalten, nur die Goldhinterwände erneuert, hervorragende Werke von Hans Burgkmair.

Hans Burgkmair von Augsburg, geb. 1473, gest. 1531, Hauptvertreter der Augsburger Malerschule. Er gehört von Anfang an dem freien Stil des 16. Jahrhunderts an; in seiner reifen Zeit vom Geist der italienischen Renaissance durchdrungen, entwickelt er einen Idealrealismus, der weniger nach energischer Charakteristik als nach dem Schönen, Würdevollen, Anmutigen, Edlen strebt. Ein vornehmer, feinfühlig, oft poetischer Künstler, weltlich in religiösen Stoffen, reich an Gestaltungskraft; weich, tief und harmonisch im Colorit, mit fein beobachteter Luftperspektive; hervorragend in der Landschaft; Architektur und Ornamentik entlehnt er der oberitalienischen Frührenaissance. Wandgemälde von ihm im Damenhof des Fuggerhauses in Augsburg; Tafelbilder in der Gallerie in Augsburg, Pinakothek in München, im Germanischen Museum in Nürnberg. Janitschek I. c. S. 430. S. Nr. 51, 52.

Nr. 17 u. 18. St. Antonius der Eremiten und St. Katharina, St. Heinrich und St. Georg, Tafelbildchen auf Holz mit Goldhintergrund, 42:25 cm, von der Hand des Meisters von Meßkirch.

Ein aus dem Schloß Wildenstein bei Meßkirch in die fürstliche Sammlung in Donaueschingen übertragenes Flügelaltärtchen mit den Jahreszahlen 1536 und 1548, sowie andere sichtlich von der gleichen Hand stammende Gemälde wurden bisher zumeist Bartel Beham in Nürnberg (1507—1540) zugeschrieben, können aber nicht von diesem Meister stammen. Man einigte sich dahin, den wirklichen Urheber jener Bilder als Meister von Meßkirch zu bezeichnen und Karl Köschau (Bartel Beham und der Meister von Meßkirch, Straßburg 1893) hat ca. 60 Gemälde aufgefunden, welche theils sicher, theils wahrscheinlich diesem Meister zugehören. Dazu kommen drei weitere in unserer Sammlung. Vgl. Nr. 46.

Nr. 19 u. 19a. Mariä Vermählung (3 Personen: Hohenpriester und die Verlobten) und Mariä Heimsuchung (mit den auf den Leib gemalten heiligen Kindern) auf Goldhintergrund; 43:29 cm. Nördlinger Schule.

Begründer der Nördlinger Schule ist Friedrich Herlin, seit 1467 in Nördlingen thätig, gest. dort 1499. S. Nr. 27. 38. 39. 41.

Nr. 20. Himmelfahrt Christi, 163 cm breit, 117 hoch, zwölf Apostel und Maria, alle knieend, über spitzem Bergkegel noch die Füße des Heilands sichtbar; Goldhintergrund. Fast ganz übermalt. Aus der Ulmer Schule, von einem Vorgänger Zeitbloms.

Nr. 21. Beschneidung Christi; Maria und Joseph; zwei Priester, von welchen der eine das hl. Kind hält, der andere über einem Metallbecken die Beschneidung vornimmt, zwei Sänger vor einem Notenpult; 80:75 cm; ordentlich erhalten. Ulmer Schule.

Nr. 22 u. 23. Heilige Sippe, Alphäus mit Jakobus dem Jüngeren in einem Buch lesend; Maria, Johannes säugend, zu ihren Füßen Simon und Judas mit Löffeln bei der Breitachsel. Auf der zweiten Tafel St. Wendelin, mit ausgebreiteten Armen auf dem Felde, von seinen Schafen umgeben, betend (oder die Vision Joachims?); der Himmel übermalt. Auf Holz, je 95:57 cm; ordentlich erhalten. Von Friedrich Herlin. Friedrich Herlin, Begründer der Nördlinger Schule, erst in Rothenburg, seit 1467

in Nördlingen thätig, gest. dort 1499. Start von den Niederländern beeinflusst, mäßig begabter Nachfolger Rogier v. d. Weydens, technisch sehr tüchtig, künstlerisch untergeordnet, ohne schöpferische Bedeutung. Sein Hauptwerk ein Flügelaltar in der städtischen Sammlung in Nördlingen. Nr. 22. 23.

Nr. 24 u. 25. St. Katharina und Barbara, St. Anna und Maria, welche mit einander das heilige Kind halten, auf Holz, mit Goldhintergrund, 63:52 cm. Waren ächte Zeitblom, jetzt durch Uebermalung fast ganz ruiniert.

Bartholme Zeitblom, geb. ca. 1450, gest. nach 1517, thätig in Ulm und Umgegend. Eigenartige und vornehme Künstlernatur, weniger durch Phantasiefülle als durch Reinheit und Schlichtheit der Anschauung, Kraft individueller Charakteristik, stilvolle Gewandbehandlung, tüchtiges Colorit und gediegene Ausführung ausgezeichnet. Gemäßigter Realismus, Ueberrest des älteren idealen Sinnes; eigenthümliche Kopf-typen mit starker Nase. Vorliebe für das Ruhige, Gemessene, Ernst-Würdevolle. Recht deutscher Maler. Seine Hauptwerke in der Gallerie in Stuttgart. Janitschke I. c. 258—266. S. Nr. 11. 43. 44.

Nr. 26. Mariä Verkündigung; in einfachem Gemach, durch dessen Fenster man in eine liebliche Landschaft sieht, kniet Maria am Boden; der Engel kommt von links herein mit von einem Spruchband umwundenem Stab. Auf Holz, 150:142 cm. Frühes Werk von Martin Schaffner, leider sehr stark übermalt.

Martin Schaffner, 1508—39 in Ulm nachgewiesen, Hauptvertreter der neuen Richtung der Ulmer Schule. Sein Kunstcharakter ist ungleich. In seinen besten späteren Werken zeigt er italienischen (venezianischen) Einfluß, Sinn für Schönheit und Anmut, künstlerische Composition, prächtige Ausführung, aber wenig Tiefe und Energie. Frühes Altarwerk in der Gallerie in Sigmaringen. Janitschke I. c. 414 ff.

Nr. 27. Kreuzschleppung mit Simon, zwei Henkern und Maria und Johannes. Flüchtige Arbeit der Nördlinger Schule. Auf Holz; 95 cm lang, 35 hoch. S. Nr. 18 und 19—38.

Nr. 28. Kreuzigungsgruppe auf Holz, 59:45 cm, mit 8 Personen, im Hintergrund die Stadt Jerusalem. Feines Werk der fränkischen Schule, von Zeitblomschen Einflüssen berührt.

Hauptstg der fränkischen Schule ist Nürnberg, hervorragendster Meister derselben Michael Wohlgemut 1434—1519.

Nr. 29. Krönung Mariä unter ornamentirtem Architekturbogen, mit kleinen musizirenden Engeln; auf Holz, 144 zu 72 cm groß. Wahrscheinlich ein frühes Werk Holbeins des Älteren.

Hans Holbein der Ältere ca. 1460 bis 1524, erster Meister der Augsburger Schule, leicht empfänglicher, speziell malerisch und coloristisch sehr begabter Künstler. In seiner ersten Periode bis ca. 1508, von Schongauer ausgehend, gehört er dem befangenen Realismus des 15. Jahrhunderts an, beweist angeborenen, ächten Sinn für Schönheit und Anmut, nur überwiegt noch seine starke Neigung und Begabung für das Dramatische und Individuell-Charakteristische, die oft bis ins Karrikirte, Häßliche, Rohe geht (Passionscenen). Warme Farbe, Anfangs bräunlich, später reicher. In seiner zweiten Periode Umschwung zum freien, großen, geläuterten Stil des 16. Jahrhunderts, zu einem Idealismus, der Charakteristik und Schönheit verbindet: völliger Durchbruch und Reife seines Schönheitssinnes. Aufnahme der Formen der italienischen Renaissance. Er ist ein Bahnbrecher der deutschen Renaissance. Frühwerke im Dom zu Augsburg, im Germanischen Museum zu Nürnberg, in der Galerie zu Donaueschingen, in der Pinakothek in München. Janitschek I. c. S. 267—280.

Nr. 30. Pieta mit sechs Personen; im Hintergrund das Kreuz und Jerusalem. Auf Holz, 110 cm hoch, 90 cm breit. Wahrscheinlich ein Werk von Herlin. S. Nr. 22, 23.

Nr. 31 u. 32. St. Agnes und Ursula, St. Antonius und Blasius, zwei Holztafeln, 132 cm hoch, 59 cm breit, Werke eines Schülers von Zeitblom, unglücklich restaurirt.

Nr. 33. St. Wolfgang mit Beil, Kirche und Bischofsstab, auf Holz, 132 cm hoch, 39 cm breit. Ein Werk Zeitbloms oder des Meisters des hl. Quirin (in der Frauentirche in München, von welchem auch St. Cyprian und Cornelius in der Pinakothek sind).

Nr. 34. Tod Martha's (?); eine weibliche Person haucht auf dem Sterbebett die Seele an, welche zwei Engel in Empfang nehmen; im Vordergrund kniet eine Frau mit dem Rosenkranz; auf der andern Seite des Bettes steht eine vornehme weibliche Gestalt mit Nimbus, welche die Sterbekerzen anzündet, während der zum Fenster hereinkommende Teufel mit dem Blasbalg sie wieder auszulöschen sucht. Holztafel, 80 cm hoch, 57 cm breit; auf der Rückseite

die wohl ursprünglichen Zeichen h. p. (dazwischen ein Meisterzeichen) 1430. Ein Werk der schwäbischen Schule.

Da das Bild deutlich den Charakter der schwäbischen Schule zeigt, kann weder an Hans Bacher, Bruder des Michael Bacher, des größten Tyroler Meisters im 15. Jahrhundert, noch an Hans Pleydenwurff, den ersten großen Meister der fränkischen Schule, thätig von 1451—1472, gedacht werden.

Vom Hingang der hl. Martha weiß die Legenda aurea des Jakobus a Voragine zu berichten, die Heilige habe im Vorgefühl ihres Todes die Ihrigen gebeten, bei angezündeten Lichtern bis zum Tode um sie zu wachen. Um Mitternacht, als die Ihrigen eingeschlafen waren, haben die Dämonen die Lichter ausgelöscht; aber alsbald sei auf das Gebet der Sterbenden hin die schon früher verstorbene Schwester Maria erschienen und habe die Lichter wieder angezündet.

Nr. 35. Die Anbetung der drei Könige. Zwei aneinandergestoßene Flügel von je 165 cm Höhe, 90 cm Breite, mit reicher Landschaft, ohne St. Joseph. Ulmer Schule, den im Augsburger Dom befindlichen, fälschlich Zeitblom zugeschriebenen Gemälden verwandt.

Nr. 36. Christus am Delberg, auf Marmor gemalt, italienische Arbeit, 39:31 cm groß; 17. oder 18. Jahrh.

Nr. 37. Christus in der Vorhölle, auf Holz, 70 cm hoch, 42 cm breit; Ulmer Schule, unbedeutend.

Nr. 38, 39. St. Sebastian und St. Michael, St. Johann Evangelista und Jakobus, 2 Holztafeln, je 94 cm hoch, 63 cm breit, mit etwas landschaftlichem Hintergrund und mit Wappen. Nördlinger Schule. S. Nr. 18, 19, 27, 41.

Nr. 40. Triptychon: Darstellung Jesu im Tempel, Tod Mariä, Darstellung Mariä im Tempel, je 75 cm hoch, 34 cm breit; überaus feine, leider durch Restauration verdorbene Gemälde von Wolf Traut.

Ungefähr gleichaltig mit Dürer, vielleicht wie dieser in Wohlgenut's Werkstatt gebildet, gest. 1520, war Wolf Traut bisher nur durch ein einziges mit seinem Namen bezeichnetes Werk bekannt, das Altarwerk aus der Kirche zu Artels-hofen bei Herzbrud, jetzt im Nationalmuseum zu München. Das obige Bild ist das zweite bisher aufgefundenen Werk seiner Hand.

Nr. 41. Triptychon: Geburt Christi, Jesus im Tempel, Pieta, 3 Tafeln, je 75 cm hoch, 35 cm breit;

ziemlich frühe Bilder der Nördlinger Schule. S. Nr. 18, 19, 27, 38, 39.

Nr. 42. Dreifaltigkeitsbild; Gottvater hält stehend den Leichnam Jesu; der hl. Geist schwebt darüber; Hintergrund eine Mauer mit Zinnen und blauer Himmel. Gut erhalten und ein vorzügliches Bild von Hans Schaufelin.

Hans Leonhard Schaufelin, geb. ca. 1480 in Nürnberg, Gehilfe Dürers, thätig in Nürnberg, später in Nördlingen, gest. 1540. Ein begabter, sehr produktiver, aber kein tiefer und gründlicher Künstler; seine Arbeiten sehr ungleich, einzelne anmuthig, andere unerfreulich. Eigenartiger Kopistypus. Hauptwerke im Rathhaus, der Georgskirche und der städtischen Sammlung in Nördlingen.

Nr. 43, 44. Mutter Anna selbdritt und St. Johannes Baptista, 2 Tafeln von je 146 cm Höhe, 46 cm Breite, prächtige Werke von Zeitbloms eigener Hand, aber durch Restauration schwer verdorben. S. Nr. 24, 25.

Nr. 45. St. Eligius, Bischof (mit Kelch und Hammerchen), Gemälde auf Holz, 61:41 cm groß, von Bernhard Striegel (nicht Zeitblom). S. Nr. 3 bis 6.

Nr. 46. Mariä Verkündigung; Holztafel 94:79 cm groß; eine Art offener Terrasse; Maria kniet an einem Beistuhl unter einem Baldachin. Zeigt Verwandtschaft mit dem Meister von Meßkirch. S. Nr. 17, 18.

Nr. 47 und 48. Papst Urban und Bischof Martinus, Bischof Blasius und Bischof mit Schwert, im Harnisch und mit Pluviale; zwei Holztafeln, 138 cm hoch, 56 cm breit; unterhalb zwei männliche und zwei weibliche Stifter mit den Wappen der Haller Familien Schwanhäus und Schaufele. Vielleicht Werke der Haller Lokalschule.

Nr. 49, 50. Zwei Brustbilder, wahrscheinlich Maria und Johannes unter dem Kreuz, aus einem großen Bild ausgeschnitten und fast ganz übermalt. Die Rückseite hat noch alten Goldgrund. Größe 33:41 cm. Herkunft wegen Uebermalung nicht mehr zu bestimmen.

Nr. 51, 52. Martyrium des hl. Sebastian, zwei Tafeln 137 cm hoch,

58 cm breit: auf der einen der Heilige, in reicher Landschaft, an den Baum gebunden, mit Lententuch und seitlich herabwallendem rothen Mantel; auf der andern ein Befehlshaber mit Helmbärde und zwei Bogenschützen, von welchen der eine eben den Bogen spannt, der andere den Pfeil abschießt. Von einem Schüler Burgkmaiers. S. Nr. 15, 16.

Nr. 53. Christus am Ölberg mit den drei Jüngern; auf einem Felsen steht vor Christus der Kelch; Judas kommt, den Beutel um den Hals, zur Gartenpforte herein. Ein ziemlich frühes Bild der schwäbischen Schule, auf Holz 90 cm hoch, 78 cm breit.

Nr. 54. Anbetung der Könige, auf Holz 115:109 cm; nur Maria mit dem Kind, in offener Hütte sitzend, und die drei Könige; ein Engel hält oben den Stern; wenig Landschaft, Goldhintergrund. Schlichtes, frühes Bild der schwäbischen Schule.

Nr. 55 und 56. St. Ottilia, Magdalena, Apollonia und St. Ulrich, Afra (an Säule gebunden, unten lobendes Feier), Simbrecht (Bischof, zu Füßen ein nacktes Kindchen, das ein Eber beschnüffelt), zwei Tafeln, 123 cm hoch, 109 cm breit, Holz. Nicht Augsburger, sondern Ulmer Schule, von derselben Hand wie die fälschlich Zeitblom zugeschriebenen Altarbilder im Dom zu Augsburg.

Nr. 57. Heilige Familie, Delgemälde, 130:114 cm groß, Kniestück, aus dem vorigen Jahrhundert; Nachahmung des Stiles der Carracci, der Stifter der Schule von Bologna am Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts.

Nr. 58. Der Zinsgrotschen, Kniestück, auf Leinwand, 143:116 cm, mit drei Figuren; Originalgemälde von Bernardo Strozzi, nicht übermalt. Bernardo Strozzi, 1581—1644, unter Caravaggio's Einfluß gebildet; sein Naturalismus geht mehr ins Rote, Flotte; glänzend im Colorit. Religiöse Bilder in Dresden (Rebekka am Brunnen).

Nr. 59. Pieta, kleine Holzskulptur des 15. Jahrhunderts mit fünf Figuren, 55 cm breit, 36 cm hoch, zart und bewegt.

Nr. 60. Grablegung, Oelgemälde auf Leinwand, 240 cm hoch, 157 cm breit.

Gute Kopie der Grablegung des Baroccio.

Federigo Baroccio aus Urbino 1542 bis 1612, hervorragender Vertreter des Manierismus, der rein äußerlichen Nachahmung der großen Meister. Seine Werke zeigen Naturstudium, Schönheitsfuss, harmonische Komposition, Lebendigkeit, andererseits manches Affektirte, Aeußerliche, Gemachte. Weitere Copien dieses seines Hauptwerkes in München, Florenz, Petersburg.

Wir zählen im Folgenden noch einige weitere Kunstwerke im bischöflichen Palais in Rottenburg auf, welche nicht zum bischöflichen Diözesanmuseum gehören.

Kreuzschleppung und Begegnung mit Veronika, kleines, auf Holz gemaltes Bildchen, 19 cm breit, 12 cm hoch; von einem Nachahmer des Christoph Schwarz.

Christoph Schwarz, geb. 1550 bei Ingolstadt, gest. 1597 als Hofmaler in München, gehört der italienisirenden Schule der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an. Von ihm der Engelsturz in der Michaelskirche in München.

Petrus erweckt die Tabitha von den Todten; großes Oelgemälde auf Leinwand, 156 cm breit, 130 cm hoch, von Domenico Fetti oder in seiner Art.

Domenico Fetti, geb. 1589 in Rom, gest. 1624 in Venedig, Schüler von Cigoli, in Mantua und Venedig weiter ausgebildet, neigt zum Naturalismus des Caravaggio. Viele Bilder von ihm in Dresden, ferner in der Akademie zu Venedig, im Palazzo Pitti und Uffizien in Florenz.

Jesus mit den Jüngern in Emmaus, genrehast ausgesponnen; auf Leinwand, 75 : 62 cm. Von Bassano.

Bassano, eigentlich Jacopo da Ponte, geb. 1510 zu Bassano, gest. 1592, Schüler Tizian's und Bonifazio's, führt religiöse Thematik genrehastig aus mit besonderer Betonung des Beiwerths, in lecker, leuchtender Farbe.

Geburt Christi, auf Leinwand, 141 zu 130 cm groß, von einem deutschen Maler des vorigen Jahrhunderts, der Guido Reni und Correggio nachahmt. Nach einem zwischen dem Bild und der Schutzleinwand gefundenen Zettel von Joseph Bergler (geb. zu Salzburg 1753, gest. als Galleriedirektor in Prag 1829).

St. Paulus, Brustbild, Oelgemälde, 73 : 61 cm, ganz fälschlich Rembrandt zugeschrieben; Elias, dem der Rabe

das Brod bringt, Brustbild von gleicher Größe, von Carlott.

Karl Lotz, geborener Münchener, in Venedig ansässig, 1632—1698, von den Italienern Carlotto genannt, von Caravaggio stark beeinflusst. Leeres Pathos, ohne Energie der Charakteristik; kräftige aber oft trübe Färbung; die meisten seiner Bilder in Venedig; einige in der Pinakothek in München, in der Sammlung von Schleißheim und Dresden. Janitschel 1. c. S. 556.

Zwei kleine Reliquiare aus Holz mit aufgelegten Weinverzierungen von außerordentlich hübschem Bau, Barockstil, 50 cm hoch, 25 cm breit; mit je einem auf Kupfer gemalten Bildchen (St. Dominikus und stigmatisirte Heilige mit Kreuz) von Rottenhammer.

Johann Rottenhammer, geb. 1564 zu München, gest. 1620 in Augsburg, bildete sich in Venedig nach Tintoretto und Paul Veronese sehr fruchtbar, besonders an kleinen, in der Regel auf Kupfer gemalten Bildchen. Janitschel 1. c. S. 542.

Zwei große Reliquiare im Popsstil, aus Holz mit aufgelegten silbernen Ornamenten; in der Mitte die silbergetriebenen Statuetten des hl. Speusippus, Cleusippus, Meleusippus und der hl. Domitilla, Euphrosina, Theodora, der Schutzheiligen Ellwagens, woher auch die Reliquiare stammen. Aufschrift mit Jahrzahl 1692.

Die zwölf Apostel, Brustbilder (30 zu 35 cm) Kupferstiche von Markus Bitteri nach den Gemälden des Piazzetta.

Giambattista Piazzetta 1682—1754 ahmt Correggio's Lichtwirkung nach und ist namentlich in Köpfen und Brustbildern ansprechend durch die wirkungsreiche Vertheilung der Licht- und Schattent Massen.

Madonna mit Kind, Kniestück, Oelgemälde, 95 : 67 cm.

Notiz des hochseligen Bischofs von Hefele: „Gemalt von Gianfrancesco Penni (1488 bis 1528), Schüler Rafael's, genannt il fattore, weil er den Haushalt Rafael's führte; die Gabe der Erfindung gieng ihm ab; er begnügte sich, in der Weise seines Meisters mit äußerster Schlichtheit Bilder von ruhiger Stimmung zu malen. — Das Bild war in der Villa der Medici zu Caffagiolo bei Florenz, wurde in einer Versteigerung dort angekauft von Graf und Gräfin Wagner und von ihnen mir zum Geschenk gemacht.

18. März 1881. Dr. Hefele, Bischof.“

Die Autorität des Francesco Penni wird nicht bewiesen werden können; die Köpfe der Madonna und des Kindes weisen eher auf

Bernardino Luini (geb. ca. 1470, Schüler des Leonardo da Vinci, ausgezeichnet durch seelenvolle Schönheit und Liebenswürdigkeit der Darstellung, mitunter durch tiefinnerliche Auffassung); Güte und Werth des Bildes steht außer Zweifel.

Still-Leben, Hund, Hahn und junge Hühner; Landschaft und etwas Architektur; Delgemälde, 87 : 62 cm, werthvolles Werk des Adrian van Olen (holländischer Geflügel- und Stilllebenmaler, verwandt mit Melchior d'Hondecoeter, 17. Jahrhundert).

Portrait des hochseligen Bischofs Karl Joseph von Fesle von Hofmaler Anton von Gegenbaur (1800 bis 1876; s. „Archiv für christl. Kunst“ 1887 S. 44 ff.).

Copie der Madonna della Tenda von Rafael in der alten Pinakothek in München von Maler Dolleschall.

Der Proportionskanon mittelalterlicher Bauten.

Bestand ein solcher? war er ein geometrischer oder ein arithmetischer? war er ganz einheitlich, unbedingt obligat? Diese Fragen wurden schon vielfach aufgeworfen und sehr verschiedentlich beantwortet. In neuerer Zeit war man in diesem Punkt ziemlich skeptisch geworden und man zog entschieden in Abrede, daß die alten Bauwerke im Großen und Kleinen in ein starres, immer wiederkehrendes Ritzelgewebe gezwängt seien; gerade dadurch sei jene Kunst zu so edler Blüte gelangt, „daß sie wie keine andere frei von schablonenhaften Fesseln und doch mit gehaltvoller Strenge von Fall zu Fall aus dem inneren Wesen der Sache heraus geschaffen habe“ (Mohrmann).

Nun wird neuestens diese hochwichtige Frage von einer unbezweifelten Autorität, von Prof. G. Dehio in der Schrift: Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gotthischer Bauproportionen (mit 24 Fig. Stuttgart, Cotta, 1894. 24 S. Preis: 3 M.) wieder aufgenommen und in einer Weise untersucht, daß die der modernen Kunst so selbstverständlich erscheinende „Freiheit des Schaffens von Fall zu Fall“ in der Anwendung auf die mittelalterliche

äußerst zweifelhaft, ja unannehmbar erscheint.

Dehio begann seine Untersuchungen an jenen Kathedralen, „in denen das gotthische Denken sich vollendete, bei der klassischen Pentade: Chartres, Rheims, Amiens, Beauvais, Köln“. Er verglich Querschnitte, Längenschnitte und Grundrisse und fand bei allen genannten Kathedralen und bei der von Le Mans das gleiche Verfahren angewandt. „Mag man den Querschnitt oder den Längenschnitt oder den Horizontalschnitt untersuchen, immer erweist sich in der betreffenden Projektion das Verhältniß von Breite zur Höhe oder von Breite zur Länge als Produkt aus einem ständigen und einem beweglichen Faktor: der ständige ist das aus der Breite gebildete gleichseitige Dreieck, der bewegliche, in's freie Belieben gesetzte der die Höhe ergebende Multiplikator“ (S. 15 f.). Weitere Nachforschungen ergaben, daß diese Triangulierung auch schon der Frühgothik bekannt, aber hier noch nicht zu einem consequenten System durchgeführt war. Ferner fand sie sich ebenso in Deutschland wie in Frankreich; das älteste deutsche Beispiel ist Limburg a. d. H., dann der Dom von Speier, beide im Gesamtquerschnitt durch das Dreieck normirt. Die jüngere Triangulationsmethode, welche neben dem Gesamtquerschnitt auch noch einzelne Theile triangulär normirt, kam wahrscheinlich von Frankreich nach Italien und findet sich in Worms, Regensburg, Oppenheim, Marburg.

Der Verfasser wirft nun die Frage auf, warum die Alten diese Methode angewandt und welchen Werth sie ihr zuerkannt haben. Er glaubt, daß die zwei denkbaren Gesichtspunkte, der ästhetisch-theoretische und der technisch-praktische hierbei beide neben einander gewirkt haben. Man hielt dafür, daß, der ästhetische Eindruck eines architektonischen Raumes im Ganzen wie in den Theilen in dem Maße an Entschiedenheit und Einheitlichkeit gewinne, als seine Proportionen sich denen einer regelmäßigen geometrischen Figur annähern“ (S. 18); die Figur, welche zunächst für den Querschnitt sich von selbst darbot, war das gleichseitige Dreieck, „das faßlichste Symbol inneren Gleichgewichts“. Sie wird dann auch auf Längenschnitt und

Horizontalschnitt angewendet, nach dem Axiom, daß der Schönheitsgrund des Ganzen auch der der Theile sein müsse. Den praktischen Empfehlungsgrund der Triangulation vermutet der Verfasser darin, daß vielleicht damals Baupläne im heutigen Sinn gar nicht angefertigt worden seien, sondern man sich mit bloßen Handskizzen begnügt habe; sie genügten, wenn man mit einem im Gebäude selbst gegebenen Maßstab, einem Modul — dem gleichseitigen Dreieck operirte.

Nun ist aber sehr auffallend, daß das Triangulirungssystem sich nicht lange behauptete und schon in der Spätgothik völlig vergessen zu sein scheint; in Frankreich wie in Deutschland kommt es mit dem Eintritt des 14. Jahrhunderts außer Gebrauch. Der Verfasser weiß auf das warum? keine Antwort zu geben. „Entweder war die Spätgothik für die feineren Werke der Raumproportion schon so gleichgiltig geworden, daß sie die in langer Übung dafür ausgebildeten Regeln — die gelegentlich allerdings eine unbequeme Fessel werden konnten — fallen ließ; oder umgekehrt, sie hat ein noch komplizirteres oder raffinirteres Verfahren aufgenommen, für das der Schlüssel erst gefunden werden mußte; nach meinem subjektiven Dafürhalten ist der erstere Fall der wahrscheinlichere“ (S. 23).

Es ist werthvoll, daß die ganze so tief in die Geschichte und Theorie der Kunst eingreifende Frage wieder aufgeworfen wurde und zwar gerade von dieser kompetentesten Seite. Mit Recht schließt der Verfasser: „Es ist im letzten Grunde, über den historischen Einzelfall hinaus, die große Frage nach dem Verhältniß von Freiheit und Gesetzmäßigkeit im künstlerischen Schaffen, vor die wir gestellt werden“ (S. 24). Gibt es auf dem Gebiet der Kunst Gesetze oder ist die Forderung einer durchsich aus schrankenlosen Freiheit berechtigt? ist hier jedes Gesetz schädlich und im nothwendigen Widerspruch mit Originalität und Individualität, oder sind auch Gesetze denkbar, welche wohlthätig beschränken und nothwendig sind? ist eine Architektur und eine Kunst gesund, welche alle objektive Norm negirt und sich nur der Leitung des subjektiven Gefühls überläßt? Das sind in der That Fragen von aktuellster Bedeu-

tung für die Weiterentwicklung der Kunst, und es werden zunächst historische Untersuchungen sein, welche auch hierin Licht schaffen müssen.

Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst.

Da die Kunst „Jedermanns Sache ist“, so ist es wohl mitunter gut und nützlich, wenn Kunstfragen in einer Form behandelt werden, welche weitesten Kreisen verständlich ist. Aber wenn Grundfragen popularisirt werden sollen, wird sich gerne eine große Gefahr einstellen — die einer oberflächlichen, allzu leichtfertigen Erörterung derselben, welche mehr schadet als nützt. Diese Gefahr hat nicht zu überwinden gewußt der anonyme, sich selbst als Verehrer der Nazarener einführende Verfasser eines der neuen Serie der „Frankfurter zeitgemäßen Broschüren“ (herausgegeben von Dr. F. M. Raich, Band XV, Heft 2, Frankfurt, Köster Nachfolger 1894) einverleibten, 28 Seiten starken Schriftchens mit dem Titel: „Die lebendige Sprache der Kunst, Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst“. Das leicht hin geschriebene Broschürchen ist gut gemeint, aber nicht ganz gut gerathen; es ist zu fürchten, daß es mehr Verwirrung als Klärung schaffen und auf eine gesunde Weiterentwicklung der christlichen Kunst entweder ohne Einfluß oder eher von störendem als förderndem Einfluß sein wird. Dabei ist das Schlimme das, daß zur gründlichen Behandlung der vom Verfasser — man muß fast annehmen, ohne volle Kenntniß ihrer Schwierigkeit — angeregten und gestreiften Prinzipienfragen, für Richtigstellung und Widerlegung mancher Urtheile ein Buch nöthig wäre, schwer zu schreiben und zu lesen.

Durch das ganze Schriftchen zieht sich hindurch eine Polemik gegen Vertreter der christlichen Kunst in der Gegenwart, welche „Orthodoxe“, „Archaisen“, „Stilisten“ genannt werden. Ihre nähere Charakterisirung macht ihnen zum Vorwurf, daß sie die Nazarener perhorresciren, lediglich ein Copiren der alten Bilder oder Zusammenstellen neuer aus Motiven alter, vor allem aber Wahrung des Stils verlangen, die persönliche Individualität des Künstlers

ausgeschlachten, die Unnatur wie überhaupt all das Unzulängliche, Kindliche, Naive Groteske des mittelalterlichen Kunstschaffens geradezu als Stilgerechtigkeit ansehen und fordern, welche rufen: „alles Alte, weil es alt ist, restauriren, denn nur das ist stilgerecht, und wo nichts Altes zu finden ist, copirt! copirt! copirt!“ Ihnen glaubt der Verfasser zum großen Theil auf's Kernholz schreiben zu müssen das Emporwuchern der Neuesten, eines Uebe und Konferten.

Nun gieng und geht es ja unzweifelhaft in dem großen Prozeß der Wiedererweckung und Erneuerung der christlichen Kunst nicht ohne Einseitigkeiten, Uebertreibungen, extreme Tendenzen ab, was allgemein menschlich ist und nicht verwundern kann. Aber ich wüßte denn doch nicht, wo heut zu Tag die Vertreter und Gesetzgeber der Kunst zu suchen wären, auf welche die obige Schilderung des Verfassers zutreffen würde und dieselbe ist doch sicher zum mindesten der Uebertreibung zu zeihen. Sehen wir aber zu, wie der Verfasser den Kampf gegen die so scharf gezeichnete Kunststrichung führt.

Er wirft zuerst die Frage auf: gibt es in der Malerei und Bildhauerei einen Stil, wie es einen gotthischen, romanischen, Barockstil gibt? Antwort: „Diese Frage muß unbedingt verneint werden“ (S. 35). Doch wird die unbedingte Verneinung alsbald in eine sehr bedingte umgewandelt. Es wird namentlich sofort ein monumentaler Stil der Malerei anerkannt und von dem nicht monumentalen streng unterschieden. Es wird später zugestanden: „was in einer Renaissancekirche allenfalls als monumentaler Stil gelten kann, kann es weder in einer romanischen noch in einer gotthischen sein“ (S. 42); es wird betont, daß Malerei und Bildhauerei sich der Architektur unterordnen und anschmiegen müsse, nicht nur dem Gebäude, sondern den Gedanken des Architekten (S. 50), daß für den monumentalen Stil in Malerei und Skulptur als erstes und oberstes Gesetz die absolute Ruhe und das Vermeiden jeder Aktion gelten müsse (S. 57); endlich heißt es S. 58 ganz richtig: „ein Maler, der ein Loch in die Wand malt, der die erhabene Ruhe einer mächtig wirkenden Lünnette durch übereinandergestellte Gruppen

zerstört, der eine Gewölbekappe durch Perspektiven bis ins Unendliche durchbricht, zerstört die Architektur, er hat keinen Sinn für Stil.“ Nun, etwas anderes wollen ja doch wohl auch die, welche verlangen, man solle in gotthischen Kirchen gotthisch, in romanischen romanisch malen, nicht sagen, als daß die Malerei im Einklang mit der Architektur bleiben müsse; um diesen Einklang zu treffen, weist man daher die Maler an, ihre Direktive zu holen bei der Malerei jener Zeiten und Stile, denen die Architektur angehört. Konnte man vernünftiger Weise hier eine andere Anweisung geben? Wo hätte denn die Malerei, welche den monumentalen Stil so ganz verlernt und überhaupt nahezu jeden Stiles sich entwöhnt hatte, in die Schule gehen können, um wieder monumentale Haltung und eine Lebensart zu lernen, welche dem Charakter der romanischen und gotthischen Bauten conform ist? Hat nicht auch ein Meister wie Ludwig Seiß, von welchem in der Broschüre ein scharfes Wort gegen die Archaismen berichtet wird, als ihm der Auftrag wurde, den Bemalungsplan für die Kapelle in Loreto zu entwerfen, seine Direktive geholt bei der Malerei der Spätgotik?

Der Verfasser führt des weiteren aus, daß deswegen das Wort Stil nicht in gleichem Sinne angewendet werden könne auf die Architektur wie auf die Schwesterkünste Skulptur und Malerei, weil die Architektur gleichsam eine tote Sprache sei, wenn auch „nicht insoweit tot, daß sie gar kein Leben mehr hätte“, dagegen die Schwesterkünste einer lebenden Sprache zu vergleichen seien, „die fortwährender Entwicklung, fortwährenden Bereicherungen von allen möglichen Richtungen her fähig sei“ (S. 34). Für die letzteren müssen daher gelten „die Gesetze der lebenden Volkssprache“ und von ihnen könne und dürfe man Stil nur fordern, soweit in einer Volkssprache von Stil geredet werden könne. Daß der verwendete Vergleich irgendwo hinken werde, nimmt der Verfasser selbst an. Wie die „lebende Sprache“ der Malerei und Skulptur zu verstehen, ergibt sich aus den praktischen Konsequenzen, daß diese beiden Künste eine dem Volk verständliche Sprache reden müsse, daß in ihrer Ausübung die Individualität

des Künstlers zu ihrem Rechte solle kommen dürfen, daß man nicht verlangen dürfe, die Maler und Skulptoren sollen heute noch das Mittelalter nachahmen und sich auf ein Stammeln beschränken — denn „was uns an deutschen Bildern und Statuen aus dem Mittelalter überkommen ist, ist im Großen und Ganzen ein Stammeln dieser Künste“ (S. 38), — daß man dem heutigen Volk nicht kommen dürfe mit „Formen und Darstellungen, die es nicht verstehen kann, weil sein, des Volkes ganzes Sein ein weitaus andres ist, als vor 300 Jahren“, weil „unsere Zeit gewöhnt ist, in der Kunst die Wahrheit in Bezug auf den menschlichen Körper zu schauen“ und mit stilisirten Körpern nichts mehr anzufangen weiß.

Hier scheint uns sehr viel Wahres mit ziemlich viel Unrichtigem und Schiefem vermengt. Ist es wahr, daß die Kunstsprache der mittelalterlichen Malerei und Skulptur eine schlechthin tote Sprache ist und hier ein Wiederbelebungsversuch gar nicht angestellt werden dürfte und könnte? Das will doch wohl auch der Verfasser nicht sagen, der S. 27 selbst davon spricht, daß unsere Maler und Bildhauer den aus vielen alten Vorbildern wieder nachgewiesenen „alten, deutschen, historischen und monumentalen Stil“ studiren, in sich aufnehmen und dem heutigen Geschmack anpassen sollen. Es machen doch wahrlich nicht die Winkelfalten, die Körperverzeichnungen, die steifen Gewänder, das Wesen der mittelalterlichen Kunst aus, und man kann auch nicht sagen, daß diese Kunst gar nicht zu reden, bloß zu stammeln vermöge, gar kein Können, nur ein Nichtkönnen verrate. Der Verfasser selbst erinnert daran, daß die Hauptsache bei einem Kunstwerk immer der künstlerische Gedanke sei, und, fügen wir hinzu, bei einem religiösen Kunstwerk noch dazu der religiöse Gedanke. Ermangelt denn die mittelalterliche Kunst großer und gesunder künstlerischer Gedanken? Kann man nicht in würdiger Auffassung heiliger Gegenstände, in religiöser Stimmung, in monumentaler Haltung viel von ihr lernen, ohne die technischen Fehler mit in Kauf zu nehmen? Daß Overbeck und seine Schule nicht an die mittelalterliche deutsche Kunst anknüpfte, sondern in Italien die „blaue Blume“

suchte, ist S. 39 gut erklärt; folgt aber daraus, daß die deutsche Kunst überhaupt und für immer vom Mittelalter absehen müsse? beweisen denn einige verfehlte Nachahmungen, daß jede Nachahmung verfehlt ist?

Keine tote Sprache in Malerei und Skulptur, sondern eine lebende; keine Unterbindung der Individualität des Künstlers; keine Formsprache, die dem Volk unverständlich ist und mit der Natur im Streit liegt, das alles sind berechnete Forderungen. Soll aber eine wahrhaft religiöse Kunst zu Stande kommen, eine Kunst, welche monumental wirkt und mit der Höhe und Heiligkeit ihrer Objekte und Zwecke nicht in Spannung gerät, so muß man nun doch dem Individualismus und Naturalismus wieder Schranken ziehen und man kann nicht das moderne Gefühl und den Geschmack des Volkes und des 19. Jahrhunderts unbedingt für maßgebend erklären. Wie weit darf die Natur sich geltend machen in der religiösen Kunst, wie weit darf man gehen in der Modernisirung religiöser Bilder, wie weit darf die Individualität des Künstlers frei schalten, wie weit ist auch das künstlerische Genie an die Tradition und ihre Typen gebunden? Das sind die großen und schwierigen Fragen. Wer hätte den Muth, hier einfach die Parole auszugeben: Freiheit über alles! alles ist euer! je mehr Natur, je mehr moderne Art, desto besser!? Die Grenzlinien zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem in dieser Hinsicht scharf zu ziehen, ist überaus schwer; es gab keinen andern Weg, das religiöse Kunstgewissen wieder zu wecken, den Blick für das was sich ziemt und nicht ziemt zu schärfen, vor Ueberschreitungen der Grenzlinien zu bewahren und die Invasion des Modernen und Modernisten abzuwehren, als daß man eben unsere religiöse Kunst an die mittelalterliche wies und zu ihr in die Schule schickte, in welcher Eines doch sicher zu lernen ist: Sinn und Gefühl für christlichen und kirchlichen Charakter der Kunst.

Der Verfasser will freilich einen andern Weg und eine andere Schule in Vorschlag bringen. Er sieht das Heil in der Nachahmung der Nazarener, eines Overbeck, Cornelius, Führich, Steinle.

Sie haben nach ihm durch den Anschluß an die italienischen Quattrocentisten das juste-milieu gefunden, einen kirchlichen Stil, der im guten, nicht im schlimmen Sinn modern ist; man halte sich an ihren Typus und man wird das Richtige treffen; sie haben für die Gewandungen der hl. Gestalten einen Canon geschaffen, der festgehalten werden muß; auch bezüglich der Staffage seien die von den Nazarenern adoptirten italienischen Landschaften, Städtebilder, Möbel die beste Vermittlung zwischen heute und dem wirklich Historischen. Im Geiste dieser Lehren soll es denn auch erlaubt sein, die altdeutsche Kunst zu studiren und zu erneuern (S. 27) — eine Indulgenz, welche freilich mit den früheren Aeußerungen über diese Kunst kaum mehr in Einklang zu bringen ist. Alle Achtung vor den Nazarenern. Ich möchte mich nicht denen beigesellen, welche gering von ihnen denken, wenn ich freilich auch nicht zugestehen kann, daß der Ausbau des Kölner Doms und die Wiederherstellung von Hunderten ehrwürdiger Kunstdenkmäler und die ganze Epoche der Begeisterung für christliche Kunst nur ihrem „einschlagenden Erfolg“ zu danken sei (S. 11). Aber ob nun sie gerade die Führerschaft der heutigen religiösen Kunst übernehmen können, ob sie das einzige und höchste Vorbild derselben sein sollen, das ist denn doch eine ganz andere Frage. Von seinen Prämissen aus hat der Verfasser jedenfalls nicht das Recht, so exklusiv auf ihrer Nachahmung zu bestehen. Wenn sie selber nur die Quattrocentisten nachgeahmt haben, warum die heutige Kunst nicht an die eigentlichen Originale weisen? Wenn der Verfasser die jetzige Kunst doch wieder auf eine frühere Schule verpflichtet, wo bleibt die geforderte volle Stilfreiheit? wo das Recht der Individualität? wo der zeitgemäße Charakter, der den Stilisten gegenüber so energisch verlangt wurde? Sind seit den Quattrocentisten nicht auch Jahrhunderte verflossen und seit den Nazarenern nicht auch Decennien abgelaufen, die für die Weiterentwicklung jener Künste höchst bedeutsam und ereignisreich waren? Sind die Nazarenere fehlerlos? Der Verfasser selber redet von groben und größten Sünden derselben (S. 12). Und meint man etwa

mit der Nazarenerkunst die künstlerischen Neologien eines Uhde und Konforten beschwören und neologische Anwandlungen auch christlicher Künstler ein für allemal verhüten zu können? Das wäre doch ein naives Hoffen.

Der Standpunkt des Verfassers erscheint uns viel zu beschränkt; er ist noch engherziger und exklusiver als die von ihm so hart behandelten Stilisten und Archaisiten. Denn er will die Kunstentwicklung an vier oder fünf Namen bannen und seine ganze Musterperiode umfaßt einige Decennien und seine ganze Muster Schule hat einen Lehrkörper von nicht einmal einem halben Duzend Meistern. Das heißt der Kunst Licht und Luft viel zu spärlich zu messen. Dahin sollte man es bringend, daß der christliche Künstler die ganze Entwicklung der Kunst genau kennen würde von den altchristlichen Anfängen an, daß er hinlänglich geschult und ausgebildet wäre, um aus allen Perioden das große Wahre, Universalgiltige herauszufinden und sich anzueignen, ohne doch dabei seine Individualität zu verlieren und ohne in Stilmengerei zu verfallen. Es ist noch weit hin bis zu diesem Ziele. Der Verfasser stellt unter seinen Reformvorschlägen am Schluß obenan eine bessere künstlerische Schulung des Klerus, namentlich durch Wanderkurse, welche tüchtige Kräfte an den Seminarien abzuhalten hätten. Wir glauben auch, daß in dieser Hinsicht mitunter mehr geschehen könnte; das empfohlene Mittel wird nicht gerade das denkbar beste sein; kleine Reisen, Rundtouren unter tüchtiger Führung, ein Anschauungsunterricht, ertheilt an großen und kleinen Werken alter Kunst — das würde bei denen mehr fruchten, welche die ersten Elementarkenntnisse sich erworben haben. Aber nicht Schulung des Klerus, sondern Schulung der Künstler wäre das dringendste Bedürfnis. Christliche Kunstschulen sollten wir haben, in welchen Maler und Sculptoren, aber auch die Architekten eingelernt würden in die Bedürfnisse, den Geist, die unverbrüchlichen Gesetze der für Kirche und Liturgie arbeitenden Kunst. Hier, auf dem Gebiete der bildenden Kunst würde ein *omne malum ex clero* doch zur Unwahrheit und Ungerechtigkeit; mit bestem Willen

kann der Klerus nicht die Schulung und Ausbildung der Künstler übernehmen und nicht für ihre Fehler verantwortlich gemacht werden. Und was hilft künstlerische Durchbildung der Geistlichen, wenn keine Künstler da sind, welche auf die Gedanken und Intentionen des Klerus eingehen können oder wollen? Hätten wir solche Schulen, so wäre auch ein weiteres Desiderat des Verfassers leicht zu erfüllen: die Herstellung von billigen Heiligenbildern für das Volk in prägnanter Contourzeichnung, mit vier oder fünf Farben, frei von jeder Manier, wirkend allein durch Wahrheit und Einfachheit. Es sind aber doch gerade nach dieser Richtung hin anerkanntwerthe Fortschritte und erfolgreiche Bestrebungen zu verzeichnen — freilich immer noch neben vielem Unstatthaften und Tadelnswerthen. Vergl. unsere Artikel über die religiösen Bilder für die Kinder und für das Haus, Jahrgang 1890 Nr. 5 ff.

Als eine weitere Aufgabe, welche von den bestehenden Kunstvereinen und ihren Publikationen nicht erfüllt werde, bezeichnet der Verfasser eine Unterweisung über den Canon der kirchlichen Kunst und über Ikonographie (S. 26). Wir wären ihm sehr dankbar, wenn er näher darlegen wollte, was er unter dem „Canon der kirchlichen Kunst“ versteht und wären begierig, von ihm zu hören, in wie weit er überhaupt auf seinem Standpunkt für Malerei und Skulptur einen Canon gelten lassen kann und will.

(Schluß folgt.)

Literatur.

Meisterwerke der christlichen Kunst.

Dritte Sammlung. Ein Großfolio-Heft mit 21 Holzschnitt-Tafeln auf Kupferdruckpapier. Preis in Umschlag 2 Mark, in Carton-Mappe 3 Mark, in Leinwand-Mappe 5 Mark. Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Altes, Neues und Neuestes bringt auch diese dritte Sammlung, mit deren Vorgängerinnen wir unsere Leser früher bekannt gemacht haben. Die Madonna von Carlo Dolce, die große hl. Familie und die Verkündigung von Rafael, die Anbetung der Könige von Paul Veronese, Christus im Tempel von Rembrandt, Christus und die Ehebrecherin von Rubens, Magdalena von Pietro de Notari, Grablegung von Perugino, die Be-

gräbnung von Kaulbach (bloß die mater dolorosa will nicht recht befriedigen), in den Emausjüngern von Schnorr von Carolsfeld, in den 4 Evangelisten (Cartons zu Glasgemälden im südlichen Seitenschiff des Kölner Doms) von J. A. Fijcher, guten Klang auch noch in Fugels Kreuzabnahme, in dem ergreifenden, hochdramatischen Golgathabild von Försterling, in dem Jüngling von Main von L. Feldmann (die Christusgestalt etwas zu unbedeutend), im Judasluß des B. Clemens, auch in J. Schmidts „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, im letztgenannten trotz der etwas süßlichen und gemachten Stimmung. Ja auch Gebhardt's Christus und der reiche Jüngling hält sich trotz einiger Absonderlichkeiten in der Staffage noch in richtigen Grenzen, ebenso Arnolds Böcklin's Pieta und Paul Kistling's Auferstehung oder vielmehr Begegnung des Auferstandenen mit Magdalena (der erstere ist mit etwas zu viel Leinwand behangen und hat zu wenig Auferstehungsglorie im Antlitz). Alles in allem genommen eine schöne und werthvolle Sammlung, welche einem christlichen Haus zur Ehre gereicht. —

Ein Monumentalwerk ersten Ranges hat die Reale Accademia dei Lincei in Italien unternommen, nämlich eine Facsimile-Ausgabe des berühmten Codice Atlantico in der Biblioteca Ambrosiana in Mailand. Dieser Codex enthält, von Pompeo Leoni 1587 ordnungslos zusammengestellt, 1750 Zeichnungen und Aufzeichnungen des Leonardo da Vinci von dessen 16. Jahre an: bis in seine letzten Lebens-tage; sie verbreiten sich über die Gebiete der Mathematik, Physik, Meteorologie, Mechanik, Architektur, Kunstindustrie; dazu kommen einzelne Skizzen zu seinen Bildern und Skulpturen, — ein Miesenmaterial, welches ebenso das Interesse des Forschers wie des Kunsthistorikers voll beansprucht. Die Tafeln des Codice Atlantico sollen nun in Heliotypie aufs genaueste wiedergegeben werden. Der Text, von rechts nach links geschrieben, wird von einer unveränderten und von einer in der Orthographie verbesserten Umschreibung begleitet; zur Erklärung zweifelhafter und ungewöhnlicher Ausdrücke soll ein besonderes Wörterbuch beigegeben werden. Das ganze Miesenwerk soll in ca. 35 Lieferungen à 40 auf starkes Handpapier gedruckten Tafeln mit Text erscheinen und bis 1900 abgeschlossen werden. Es wird nur in 280 Exemplaren gedruckt; der Preis jeden Heftes beträgt bei den ersten 200 Exemplaren 30 Mark, bei den weiteren 80 36 Mark; der voranzuzahlende Subskriptionspreis für das vollständige Werk beträgt 960 Mark. —

Stuttgart, Buchdruckerei der Alt.-Gef. „Deutsches Volksblatt“.

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Er scheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.40 im Stuttgarter Bestellbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, fl. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einfindung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbanstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

Mr. II.

1894.

Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien.

Wir gedenken im Folgenden die Leser kurz bekannt zu machen mit einigen nicht unwichtigen, in der letzten Zeit aufgedeckten Resten monumentaler kirchlicher Malerei und sodann die Wandgemälde der Frauenkirche in Reutlingen einer eingehenden Besprechung zu unterziehen.

1. In Unterjesingen, Ob. Herrenberg, wurden in der 1476—84 gebauten Kirche mit hübschem gewölbtem, gothischem Chor im Sommer 1894 aus Anlaß einer durchgreifenden Restauration zahlreiche Reste alter Fresken vorgefunden. Noch aus gothischer Zeit im Chor einige Figuren aus der Darstellung des bethlehemitischen Kindermordes; an der Nordwand des Schiffes eine etwa 4 m hohe Gestalt des hl. Christophorus (das Kindchen ziemlich groß; im Wasser eine Ente); auf der Südwand Reste eines Gerichtsbildes von mäßigen Dimensionen (schwarze, geschwänzte Teufel ziehen eine Gruppe nackter Menschen zur Hölle); in Chor und Schiff noch die Konsekrationskreuze mit Dreiblättern, je mit einer Hand innerhalb des umschließenden Kreises, welche die Kreuze zu halten scheint. Späteren Ursprungs, vielleicht von 1568, welche Jahrzahl am Chorbogen zu lesen war, ist eine auf der dem Chor zugewandten Chorbogenwand angemalte Darstellung der Hochzeit von Kana, sorgfältig ausgeführt. Die Reste waren so dürftig, daß an eine Restauration nicht gedacht werden konnte.

2. In Eubingen bei Balingen zeigte sich der ganze Chor mit einem großen, in parallelen Streifen über einander angeordneten Bilderzyklus bemalt. Die Lösung der Bilder aus der Lünche ist noch nicht ganz gelungen. Was zu Tag kam, will sich mit bekannteren Darstellungen

nicht decken; wohl sieht ein Bild einer Abendmahlszene ähnlich, aber die Einfügung einer Frauengestalt in dasselbe verbietet doch diese Deutung. Höchst wahrscheinlich haben wir hier eine ziemlich eingehende Erzählung der Legende des hl. Blasius, welcher der Patron der Kirche ist. Die bis jetzt erkennbaren Bilder würden dann die folgenden, in der bei Jakobus a Voragine erzählten Legende vorkommenden Szenen darstellen, wie der Heilige in einer Höhle aufgefunden wird, wie er einen Knaben vom Erstickungstod in Folge einer verschluckten Fischgräte errettet, wie er von der Gabe einer Frau ein Mahl veranstaltet, wie Frauen ihre Tücher in sein Blut tauchen und dafür mit dem Tod bestraft werden. Die in ziemlich kleinem Maßstab gehaltenen Bilder sind gut komponirt und gezeichnet, frisch und lebendig aufgefaßt. An der Chorschlußwand ist noch zu sehen eine große Figur des hl. Christophorus. Auch diese Malereien gehören der spätgothischen Periode an.

3. Die Kirche in Engstlatt bei Balingen hat einen polygon geschlossenen, gewölbten gothischen Chor; an einem Rippenende des Gewölbes ist ein Schild angebracht mit der Jahrzahl 1471. Auf der Nordwand des Chores wurde von Pfarrer Smelin ein großes, figurenreiches Gemälde entdeckt, ein Kreuzigungsbild vom Ende des 15. Jahrhunderts. Den Hintergrund bildet eine abwechslungsreiche Landschaft mit einer thurm- und mauerbewehrten Stadt, welche wohl Jerusalem darstellen soll, mehreren einzelnen Thürmen und Häusern und einem schloßbesetzten runden Hügel, der an den nahen Zollern erinnert. Das Kreuz ist sehr hoch, der Körper des Gekreuzigten mager, ziemlich stark ausgebogen; darüber Sonne und Mond mit Gesichtern; in den Lüften schweben Engel, welche auf Hände, Füße und Seite

zuschweben, das herabrinneude Blut in Kelchen aufzufangen; eine sehr schöne und bewegte Gruppe. Unten halten links vom Kreuz zwei Frauen die umsinkende Mutter, eine dritte ringt fassungslos die Hände; unten am Kreuz kniet der Donator, ein Geistlicher mit Coutane und Flügelchorrock; auf der andern Seite umfängt Magdalena den Kreuzesstamm; Johannes, eine schöne, volle Figur, wendet sein Antlitz zum Heiland empor; neben ihm der Hauptmann mit Schwert, mit der Hand auf den Gekreuzigten zeigend, ein Lanzenknecht und noch zwei Gestalten, wohl Nikodemus und Joseph von Arimathea. Die ganze Composition ist flott entworfen und gut gezeichnet; die Farben sind die damals üblichen, schlicht und wenig zahlreich, aber wirksam. Das Gemälde soll im jetzigen Zustand erhalten bleiben; aber es besteht der lobenswerthe Plan, es durch einen tüchtigen Maler in gleicher GröÙe copiren und auf dieser Copie auch die Defecte ergänzen zu lassen; diese auf Leinwand ausgeführte und auf einen Rahmen gespannte Copie würde dann über dem Wandgemälde so angebracht, daß sie dieses schützt und zugleich jederzeit eine Besichtigung des Originals möglich macht, indem sie auf einer Seite in Charnieren laufend leicht von der Wand entfernt werden kann.

4. Es wird nicht viele Kirchen und Chöre geben, welche unscheinbarer wären als der kleine Kirchenbau in Ehestetten auf der Alb. Der rechteckige Chor hat keine Spur seines einstigen Stiles mehr; sein Gemäuer wurde einmal erhöht und in der Schlußwand mit zwei häßlichen Ochsenaugenfenstern durchbrochen, der Fußboden bedeutend höher gelegt. Die alten Theile der Schlußwand und die angrenzenden Theile der Süd- und Nordwand haben in geringer Höhe über dem Fußboden noch sehr beachtenswerthe Reste eines größeren Bilderzyklus bewahrt, welche in diesem Sommer entdeckt wurden. Erkennbar sind noch folgende Scenen: eine Delbergdarstellung mit den schlafenden Jüngern; die Gefangennehmung, mit Petrus und Malchus (nicht ganz sicher); die Verurtheilung vor dem Synedrium oder vor Pilatus; Christus im Kerker (?); die Geißelung, wohl erhalten: Christus steht nicht, sondern hängt an einer großen Säule, der

eine Arm ist aufwärts, der andere rückwärts angebunden; die Verspottung oder vielleicht auch die Eccehomoscene; dann über einer ehemaligen Thüre ein Erbärmdebild mit rothem, sternbesetztem Hintergrund; ferner die Auferstehung; sodann Mariä Verkündigung (die Jungfrau und der Engel hält ein Spruchband); Mariä Heimsuchung, mit etwas Landschaft und einer reicheren Architektur; die beiden Betheiligten halten ebenfalls Spruchbänder; endlich eine schwer zu deutende Gruppe: eine sitzende Frauengestalt, vor welcher eine männliche mit lebhaftem Gestus kniet oder steht; vielleicht Elisabeth und Zacharias, oder Maria und Joseph, eingeschoben zwischen der Darstellung der Verkündigung und der Heimsuchung.

Die Gemälde waren, als wir sie besichtigten, noch nicht ganz aufgedeckt. Ihr Werth ist ziemlich bedeutend, da sie zweifellos noch der frühgothischen Zeit angehören.

5. Noch wichtiger sind aber die in Feldstetten im selben Oberamt Münsingen entdeckten. Die moderne Kirche hat noch einen romanischen Thurm, dessen geräumiges, mit einem Rippenkreuzgewölbe überspanntes Untergeschoß den Chor bildet. An der Ost- und Südwand dieses Chors kam ein feierlicher Zug von Apostelgestalten zum Vorschein, von welchen einige noch recht gut erhalten sind; über ihnen auf der Ostwand eine Kreuzesdarstellung. Auf der Nordwand eine größere Composition, das jüngste Gericht, durch späteren Fenstereinbruch geschädigt; erkennbar noch der Richter in der Mandorla und die knieende Gestalt des Täufers, ferner Miniaturchapellen, welche aus den Gräbern steigen; rechts unten die Darstellung der Hölle, zwei große Teufelsfräßen und ihnen gegenüber jammernde Gestalten; in den Lüften kleine nackte, mit Leinentuch versehene Seelen- oder Kindergestalten, welche etwas in den Händen tragen (Hammer, eine Art Schuh oder Stiefel etc.) und sich nach den Teufeln hinbewegen. Die weitere Aufdeckung wird wohl noch mehr zu Tage fördern. Die Malereien sind zweifellos spätromanisch, sehr tüchtig und gewandt in der Zeichnung, die Hand eines besseren Meisters verrathend.

6. Wir gehen über zu den Wand-

malereien der alten Sakristei der Marienkirche zu Reutlingen, welche wir einer eingehenderen Besprechung unterziehen möchten.

An die Südseite des Chores und an die Ostwand des südlichen Chorthurmes der Reutlinger Marienkirche, deren mutig und opferwillig unternommene durchgreifende Erneuerung gegenwärtig das Interesse des ganzen Landes auf sich zieht, finden wir angelehnt einen kleinen, rechteckigen, kapellenartigen Bau, mit drei Strebepfeilern besetzt und durch drei Fenster gelichtet. Das ist die sogenannte alte Sakristei, im frühgotischen Stil gebaut am Ende des 13. Jahrhunderts, gleichzeitig mit dem an die Stelle einer älteren Basilika tretenden Langhaus, welches im wesentlichen heute noch erhalten ist. Der kleine Bau bildet im Innern eine hübsche, nicht sehr hohe Halle von guten Verhältnissen; drei gleichgroße Compartimente oder Travées sind je von einem Krenzgewölbe überspannt, dessen Rippen auf dreigliedrigen Säulenbündeln mit einfachen Kapitellen ruhen. Der Spitzbogenlinie entlang, welche die Gewölbekappen in jeder Travée bei ihrem Zusammenstoß mit den Außenmauern beschreiben, läuft ein Wulst oder ein Rundstab, welchen schlanke Dienste aufnehmen, die mit jenen Säulenbündeln bis zum Boden gehen. Die Südseite ist in jeder Travée von einem dreitheiligen Fenster mit schwerem Maßwerk durchbrochen; die Ostwand ist geschlossen, zeigt aber nach innen und außen eine eingetiefte spitzbogige Fensterblende; durch die Westwand und durch die zweite Travée der Nordwand führt je eine Thüre in die Kirche.

Weit höher als die architektonische Bedeutung dieses Anbaues ist der Werth seiner malerischen Ausstattung, der die folgende Darstellung gewidmet ist.

Beginnen wir mit der Ostwand. Sie schließt oben im Spitzbogen ab; zeigt in der Mitte die genannte Blendnische und links von derselben einen in die Wand eingemauerten steinernen Tabernakel mit krabbenbesetztem und von zwei Fialen flankirtem Spitzgiebel; im Giebelfeld ein etwas rohes Relief: Brustbild Christi mit segnender Rechten und mit der Hostie in der Linken. In die Fensterblende ist eingemalt ein Crucifix mit sehr hohem, dünnem

Kreuzestamm; links und rechts davon St. Barbara und Katharina vor einem Teppichhintergrund; dies Gemälde ist aber viel später als die übrigen; wahrscheinlich wurde erst am Ende des 15. oder Anfang des 16. Jahrhunderts das Fenster vermauert und die Nische mit diesen Gemälden versehen. Die Wandfläche rechts von der Nische ist drei Frauengestalten eingeräumt, welche ein ihnen zu Häupten laufendes Band St. Magdalena, Katharina, Barbara benennt. Die mittlere trägt Palme und Mädchen und sieht nach vorn, die beiden andern sind grazios ihr zugewandt; schlanke Gestalten mit einem frischen, frohen Zug im Gesicht, von gewandter Zeichnung und nobler Haltung; die Gewänder schlicht und straff gelegt. Nach unten schließt die Gruppe eine einfache Bordüre mit laufendem Ornament ab. Der oben abschließenden Bogenlinie folgt eine zweizeilige Inschrift, deren Mittheilung und Besprechung wir aber besser an den Schluß verschieben.

An der Südwand lassen die Fenster nur ganz schmale Felder übrig. Dieselben sind besetzt mit einzelnen Heiligenfiguren unter ganz einfachen gemalten Baldachinen, über welchen je die Namen angeschrieben sind. Wir sehen hier St. Martin im vollen bischöflichen Ornat, mit weit herabwallender Albe, Dalmatik, Casula, Manipel und Stola; die beiden letzteren haben wie das Gabelkreuz der Casula Viereckenden; auf dem grauen Haupte eine niedrige Mitra, in der Hand ein Buch. Sodann St. Nikolaus, unbärtig, jugendlich, lockig, mit segnender Geste; ferner St. Conrad mit reichem Haarschmuck und grauem Bart, mit glockenförmiger, an den oberen Säumen verzierter Planeta und mit großem Buch; St. Augustin in blühendem Alter, segnend; St. Cosmas in gelbem Kleid mit gezacktem Kragen, die rechte Hand mahnend erhoben; neben ihm St. Damian, in hastender Bewegung nach links ausschreitend; sein Kahlkopf hat zu kleine Dimensionen. Beide letztgenannten Gestalten sind mit einem Spruchband ausgestattet; auf dem ersten steht: gratis accipite, gratis date; ungenaue Wiedergabe von Matth. 10, 8: „Umsonst habt ihr empfangen, umsonst gebet“; auf dem zweiten: sanat egros a languoribus, er heilt die Kranken von

ihren Gebrechen. Die Inschriften beziehen sich darauf, daß St. Cosmas und Damian nach der Legende Aerzte waren, von Gott mit wunderbarer Heilkraft ausgestattet; sie ließen eingedenk jener Mahnung des Herrn ihre Hilfe den Kranken stets unentgeltlich zukommen; als einst Damian von einer geheilten Frau auf ihre inständige Beschwörung hin ein Geschenk annahm, habe Cosmas alsbald befohlen, daß sein Leichnam nicht neben dem des Bruders beerdigt werde; so sehr entrüstete ihn die Uebertretung jener Vorschrift des Herrn; aber in der Nacht sei der Herr selbst ihm erschienen und habe die Unschuld des Bruders bezeugt. Die hier dargestellten Heiligen, Martin, Nikolaus, Cosmas und Damian hatten nach alten Nachrichten von 1350 auch Altäre in der Kirche (s. Besch. des D. M. Reutlingen, II S. 32 Anm. 1).

Durch die an den Thurm anstoßende Westwand wurde erst später eine Thüre eingebrochen, welche von der großen Composition im Bogensfeld unten ein Stück roh abschneidet. Diese Composition ist eine Kreuzigungsgruppe. An dem ganz mit Nesten besetzten Kreuz hängt der Heiland; das noch in Schmerz und Tod hebeits- und würdevolle Antlitz ist von reichgelocktem Haar umrahmt; der Körper stark seitlich ausgebogen, zum großen Theil vom Leinentuch bedeckt; die Arme unverhältnißmäßig mager, die Finger gespreizt. Longinus, das Antlitz gläubig und bewegt zu ihm erhoben, stößt ihm die Lanze in die Seite; von rechts her naht ein Kriegsknecht mit boshafter Miene, in der einen Hand ein topfartiges Gefäß haltend, mit der andern den vollgetränkten Schwamm mittelst eines Stabes zum Mund des Heilands führend. Dem Kreuzesopfer assistieren noch Maria und Johannes, erstere händeringend, mit schmerzverzerrtem Antlitz, letzterer in maßhaltender Trauer. Rechts und links von diesem Gruppenbild bleibt noch Platz für zwei weibliche Heilige unter Baldachinen; beide tragen eine Palme und ein brennendes Lämpchen; nur die eine, die rechtsstehende, ist durch Inschrift benannt: Katharina; die links stehende hebt in süßer Bewegung ihr liebliches Antlitz zum Herrn empor. Rings um den oben abschließenden Bogen läuft die Inschrift:

hic nostros actus luit auctor hostia factus.

hic stans contractum mortis lacrimis desle istum.

„Hier sühnt unsere Thaten der Herr, zum Opfer geworden; hier stehend beweine ihn, den der Tod zermartert.“

Am ausführlichsten und wichtigsten sind die Compositionen der Nordwand, welche sich mit der Legende der hl. Katharina befassen. Die erste figurenreiche Darstellung im großen Bogensfeld der westlichsten Travée erzählt, wie Katharina im Palast des Kaisers Maxentius in Alexandrien den durch kaiserliches Edict aus den Provinzen herbeigeschiedenen Grammatikern und Rednern gegenübergestellt wird, welche die Jungfrau aber nicht widerlegen können, vielmehr von ihr zum Glauben bekehrt werden. Im obersten Bogenzwickel schwebt über der Hauptszene ein Engelchen mit ausgebreiteten Flügeln; es hält ein Spruchband, auf welchem aber nur mehr die ersten drei Buchstaben der Inschrift lesbar sind: CON... Das wird der Engel sein, welcher nach der Legende der Jungfrau bei diesem Redekampf beistand, ihr Muth zusprach (constanter sta) und verhieß, daß sie nicht nur nicht besiegt werden würde, vielmehr die Rhetoren alle bekehren werde. Unmittelbar über dem Hauptbild stand eine zweite, auf den Vorgang bezügliche Inschrift, von welcher nur noch die letzte Hälfte erhalten ist: nos oratores superatus (os“). Rechts (vom Beschauer) sitzt auf schlichem Thron der Kaiser mit übergeschlagenen Beinen, eine jugendliche Gestalt mit reichem Lockenhaar; ein gelbes Gewand mit großer Agraße auf der Brust, enge Wadenhosen und spitze Schnabelschuhe sind sein Costüm; seine linke Hand ist weiß behandschuht, seine Rechte hält ein Liliensepter. Neben ihm Schwertträger in langem, enggeschlossenen Kleid, ebenfalls Muthheil nehmend am Vorgang; dann eine zahlreiche Schaar eifrig und energisch disputirender und gestikulirender Männer. Links schließt die Heilige selbst die Scene ab, eine liebliche Erscheinung mit aufgelöstem, über die Schultern herabwallendem Haar; nachdrücklich und zugleich sanftbescheiden redet sie auf einen der Gelehrten ein. Das ganze Gruppenbild ist gut geordnet, voll Leben und geistiger Bewegung.

Ueber den Köpfen der Philosophen schwebt ein Spruchband mit nicht mehr leserlicher Inschrift.
(Schluß folgt.)

Gedanken über die Zukunft der christlichen Kunst.

(Schluß.)

Ikonographische Studien halten auch wir für sehr nützlich und nothwendig und sind solchen in unserem „Archiv“ nicht aus dem Weg gegangen. Die nächste Vereinsgabe für unseren Diözesankunstverein wird ein größeres, mit vielen Illustrationen bereichertes ikonographisches Werk bilden. Als charakteristisches Beispiel, wie sehr in Deutschland die ikonographischen Kenntnisse mangeln, führt der Verfasser eine im „Anzeiger für die katholische Geistlichkeit Deutschlands“ gepflogene Erörterung an über die Art und Weise, wie St. Joseph als Patron der Kirche darzustellen sei. „Der Eine schlug vor, ihm die Kirche in die Hand zu geben; der Andere, ihm eine solche in die eine Hand, ein diese segnendes Christuskind auf die andere zu setzen; ein Anderer wollte die Kirche von Joseph und dem Kinde gemeinsam gehalten wissen, und der Letzte, der wohl den Vogel abgeschossen hat, verlangt die Kirche neben ihn hingestellt, während er beide Hände darüber segnend ausbreitet!!! Die sämtlichen Antworten waren von Geistlichen gegeben. Keiner hatte eine Ahnung davon, daß in der Ikonographie eine Kirche auf der Hand oder neben der Figur stehend, niemals „die Kirche“, d. h. die Gesamtheit der Gläubigen, sondern nur ein bestimmtes Kirchengebäude, allenfalls ein Bisthum bedeutet. Daß aber der hl. Joseph als patronus ecclesiae den Doctores ecclesiae und den Aposteln im Rang gleichgestellt sei und daher als Zeichen dieser Würde Stola und Thron zu beanspruchen habe, — ja woher sollten sie es wissen? — Und doch verlangt das Concil von Arras, daß die Bilder sprechen! Offen gestanden — diese allein richtige Lösung des Problems war auch mir vollständig unbekannt, ja ich erlaube mir jetzt noch Zweifel, ob sie überhaupt richtig ist. Woher hat der Verfasser diese Weisheit? Was hat der patronus ecclesiae mit den

Doctores und Aposteln zu thun? Das Concil von Arras wird hier ganz am unrechten Ort citirt; ein Bild des hl. Joseph nach des Verfassers Angabe würde nicht sprechen — wenigstens nicht zu unserem Volk; kein Gläubiger würde beim Anblick dieses Bildes darauf kommen, daß dasselbe den hl. Joseph als Patron der Kirche darstellen solle, und keine Ikonographie würde ihn auf diesen Gedanken leiten können. Das obige Problem ist ein völlig neues; eine analoge Aufgabe hat nur das Mittelalter sich gestellt und gelöst, indem es die Gottesmutter als Patronin der Christenheit abbildete mit dem bekannten weiten Schutzmantel, in dessen Falten die Vertreter aller Stände der Kirche in Miniaturfigürchen geborgen waren. Analog den hl. Joseph darzustellen, könnte umjoweniger empfohlen werden, als auch jenes Schutzmantelbild schon seit Jahrhunderten verlassen wurde. Ich kann wirklich durchaus nichts Unstatthafes und Unerlaubtes darin finden, wenn man dem hl. Joseph, um ihn als Patron der Kirche kenntlich zu machen, einen Kirchenbau in die Hand gibt; wohl bezeichnet sonst dieses Attribut den Stifter oder Erbauer einer Einzelkirche; aber hier ist ja ein Mißverständnis gar nicht möglich und der Unverständigste aus dem Volk wird nicht auf die Idee kommen, der hl. Joseph, kenntlich an seinem Typus und an der Lilie, wolle als Stifter oder als der Patron einer Einzelkirche bezeichnet worden, zumal es nicht Herkommen ist, dem Kirchenpatron als besonderes Emblem eine Kirche beizugeben.

Es ist wohl möglich, daß der Verfasser unserer Broschüre uns prinzipiell viel näher steht, als nach obigen Ausführungen und manchen seiner eigenen Sätze scheinen könnte, daß manches, wogegen wir polemisiert haben, sich mit seiner eigentlichen Ueberzeugung und Intention nicht deckt. Vielleicht hat er nur gegen einzelne Ausschreitungen Front machen wollen, welche wirklich zu mißbilligen sind. Auch wir geben ihm zu, daß in den Bildern von Klein manches maniert, daß vielleicht auch in der Ausstattung einiger Kölner Kirchen des Guten und Unguten zu viel geschah; aber auffallend bleibt immerhin, wie erbarmungslos der Verfasser Fehler

auf dieser Seite beurtheilt und kaum mehr ein Gutes anerkennen zu wollen scheint, während er bei den Nazarenern alle Fehler so großmüthig verzeiht und selbst den Malern der Fresken im Speyerer Dom, in der Ludwigskirche in München, im Mainzer Dom und in der Apollinariskirche in Remagen keinen Vorwurf machen will. Bei gründlicher Erörterung der Fragen nach dem kirchlichen und monumentalen „Stil“ der Malerei und Skulptur auf breiterer Grundlage hätte wohl manches von selbst sich geklärt und richtiggestellt. Deswegen aber haben wir eingangs bezweifelt, ob mit solch aphoristischer Behandlung so tiefgreifender Fragen wahrer Nutzen geschaffen werden könne. Hoffen wir indeß, daß auch diese vorerst ungenügende Zuangriffnahme der Grundfragen ihre guten Früchte tragen und zu ruhiger, leidenschaftsloser Untersuchung derselben Anlaß geben mögen.

Defensives zur Bildhauer Schramm-Frage.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

Herr Mag. Bach hat in Nr. 8 f. des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift den Beweis anzutreten unternommen, daß der Bildhauer Friedrich Schramm von Ravensburg „ins Gebiet der Fabel gehöre“, während Verfasser in Nr. 6 dieser Zeitschrift vom Jahre 1889 dargestellt hat, daß die Existenz dieses Künstlers und die sogenannte „Hirsch'sche Madonna“ als sein einziges beglaubigtes Werk zwar nicht mit absoluter urkundlicher Sicherheit, aber doch mit zureichenden Gründen, wie sie oft für so frühe Zeit genügen müssen, erwiesen werden könne. Herr Pfarrer Dr. Probst hat sodann diese von ihm gleichfalls dem F. Schramm zugeschriebene Madonna in Nr. 8, Jahrgang 1889 des „Archivs“ ausführlicher, als ich es gethan, beschrieben. Gegen Beide richtet sich der Bach'sche Angriff. Ob derselbe gelungen oder mißglückt sei, will ich unter I für meinen Theil untersuchen, unter II Stellung zu anderweitig in der Schramm-Frage und mit ihr zusammenhängenden Fragen gemachten Behauptungen nehmen.

I.

Nachdem Herr Bach die schon bekannten Literaturangaben über die Hirsch'sche Madonna re. reproduziert,¹⁾ fährt er fort: „Wer mit den mittelalterlichen Legenden auf Kunstwerken einigermaßen bekannt ist, wird sofort sehen, daß

¹⁾ In Nr. 9, S. 78 sagt er: „Nachträglich finde ich noch, daß schon im 1. Bericht des Vereines für Kunst und Alterthum in Ulm 1843 von einem Verzeichniß die Rede ist. Diesen feinen „nachträglichen Fund“ habe ich doch schon 1889 citirt!“

der Wortlaut dieser Inschrift unmöglich korrekt sein kann. Es hat keinen Sinn, zu sagen, eine Tafel sei geschnitten.“ Das gerade Gegentheil davon ist wahr. Ich hatte in meinem Artikel über Schramm wohlbedacht gesagt: „Die Ausdrücke „Tafel“ für einen Altarschrein mit seinem sculptirten oder gemalten Inhalt und „geschnitten“ entsprechen dem Sprachgebrauche des Mittelalters“ und hatte als ein Beispiel hierfür den Schiedsspruch des Bischofs Ortlieb von Chur im Jahre 1491 angeführt, der unter den von mir beigebrachten, den Bildhauer Jakob Rueß betreffenden Archivalien kommt. Er ist abgedruckt in meiner Arbeit über Rueß in dieser Zeitschrift 1888, Nr. 9, S. 86. Hätte Herr Bach sich die Mühe genommen, den von mir in meiner Abhandlung über Schramm, S. 59, Anm. 3, ausdrücklich als Beleg citirten Schiedsspruch nachzulesen, so wäre ihm kein erster Lusthieb erspart geblieben. Man kann leicht begreifen, wie das Mittelalter zu dem Ausdruck „Tafel“ kam. Schon in der mittleren gothischen Periode beginnt der Altarschrein den Charakter einer Bildwand anzunehmen; in der Folge wird mehr und mehr auf malerischen Gesamteindruck gewirkt, wie wenn das ganze ein einziges, mächtiges Relief darstellte, ja bisweilen besteht der Schrein nur aus einer einzigen geschnittenen Tafel. Für die Herstellung hatte man die technische Bezeichnung „schneiden“. Bischof Ortlieb folgt nur dem allgemeinen Sprachgebrauch, wenn er bezüglich des Churer Hochaltars von Rueß, über welchen zwischen diesem und dem bestellenden Domkapitel Streit entstanden war, sagt: „Von wegen der Summ gelts so der gemelt maister jacob vermeint, die im die herrn obgemelt umb für das wergt der Taffel, so er jnen. . . geschnitten und uffgesetzt hab, geben solten.“ Und später: „Fürter sprechen wir das der obgemelt maister Jacob die bilder und anders so noch zu erfüllung des wergtz der taffel mangeln, fürderlich schneiden soll yedes an sin stat setzen und die mit allen Dingen geschnitten ganz gemacht und gerecht geben und so wann das von im geschicht, als denne so sollen die hern obgemelt ime umb und für solich wergt und taffel u. s. w.“

Herr Bach sagt, nachdem er zugegeben, daß Keltenosen im Jahre 1506 in den Ravensburger Bürgerlisten (soll heißen in der Steuerliste) vorkomme, 1506 und 1515 ein Meister Friedrich Bildhauer,¹⁾ der Name Schramm aber erst im evangelischen Taufbuch vom Jahre 1566 (siehe das Nähere in meinem Artikel a. a. O. Jahrgang 1889, Nr. 6, S. 58): — „Man sieht, wie man aus einzelnen urkundlichen Aufzeichnungen einfach Namen schuf und Kombinationen machte, ohne darauf zu achten, ob sie auch in den Rahmen der Zeit paßten.“ Es ist nun eine ganz falsche Untersuchungsmethode, den jetzigen, erst den letzten Jahren angehörenden Stand der Forschung zur Grundlage eines Urtheils über eine

¹⁾ Nur er, Keltenosen, und Anfangs vor Aufnahme ins Bürgerrecht Ruß, sitzen steuerfrei; man wollte bedeutende Künstler hiedurch an die Stadt fesseln.

Zeit und die Leute in dieser Zeit zu machen, wo man kaum anfang, sich mit Lokalforschungen über die Kunst des Mittelalters zu befassen. Herrich, welcher der Fälscher sein soll, hatte, um „Kombinationen zu machen“, nicht beieinander, was größtentheils erst in den letzten Jahren gleichsam ausgegraben, dem Herrn Kritiker, säuberlich zusammengestellt, in den neuesten Zeitschriften vorgelegt ist. Was stand Herrich für seine „Fälschungen“ zu Gebot? Nichts als das dritte Heft von „Eben's Versuch einer Geschichte der Stadt Ravensburg 1831.“ Dieses läßt aber S. 520 ff. in der getroffenen Auswahl aus dem Bürgeraufnahmebuch von 1437 bis 1549 den Bildhauer Jakob einfach aus. Ein Bildhauer Friedrich kommt dort nicht vor. Von den Steuerbüchern und der Ausbeute, welche sie für die Forschung geben, wußte man nichts. Eben kennt sie wohl nicht, erwähnt sie wenigstens nie, benützt sie nicht für die Geschlechterkunde und begnügt sich Heft 4, S. 139, bloß den Steuerfuß im 17. Jahrhundert anzugeben. Vollends der von Fälscher aufgespürte Eintrag im evangelischen Taufbuch von 1566 war Herrich sicher unbekannt; und selbst, wenn er ihn gekannt, was hätte der obscure Anton Schramm, kein Maler, ihm genützt für die Tausche seiner Holzfigur vom Jahre 1480? Bei solchem damaligen Mangel an „urkundlichen Aufzeichnungen“ „kombiniere“ Einer! Was er bei Eben, Heft 3, S. 524 fand, war weder Ruß, noch Schramm, sondern lediglich der Name Kettenofen ohne Vornamen im Text und dann in der Nummerung, wieder ohne solchen, die irrige und irreführende Bemerkung „ein geschidter Bildhauer“, nicht Maler. Diesen in der zu fälschenden Inschrift als Bildhauer der Statue Maria Schutz zu bezeichnen, war nun offenbar sehr einladend und eigentlich für seine Zwecke (er bedurfte nicht zweier Namen) genügend. Er hat es aber nicht gethan.

Wollte er je für seine Madonna von 1480 im Bürgeraufnahmebuch einen Meister aufsuchen lassen, denn er selbst wäre wohl nicht gut mit den alterthümlichen Schriftzügen zurecht gekommen, so stieß man auf den Eintrag: „Uff montag nach Reminiscere a. d. 1484 ist maister Jakob den Bildhauer das Burgrecht ergeben und das hat er wie andere geschworen zu halten.“ Was brauchte er da einen Friedrich Schramm zu erinnern? Daß ein „Bildhauer Friedrich“ ohne Zunamen in den Steuerbüchern von 1505 bis 1506 und 1515 aufgeführt sei, wußten weder er, noch seine Zeitgenossen; und hätte er ihn gekannt, so lag es dem abschreibenden Fälscher sicher näher, sich mit diesem Eintrag zu begnügen, und nicht einen Familiennamen ohne allen Beleg dazuzubichten. Ließ Herrich im Bürgerbuch über Kettenofen suchen, so fand sich: „Kristoffel kettenofen, der maler von auspurg ist Burger worden zc. 1509“. Ein Fälscher ist froh um solch' kostbare Angabe; er hätte die Herkunft „von auspurg“ sich nicht entgehen lassen und sie sammt der Jahrzahl abgeschrieben. Belehrend für die Beurtheilung der Sachlage ist auch folgender Gedanke. Nehmen wir an, die Inschrift hätte gelautet: „Diese Tafel hat Jakob

Ruß, Bildhauer, geschnitten“ und es wäre außer ihr von ihm weiter nichts bekannt, als der Eintrag im Ravensburger Bürgeraufnahmebuch. „Meister Jakob, Bildhauer“, noch nicht bekannt, was man erst seit wenigen Jahren weiß, daß er Ruß heißt und der Meister des Churer Hochaltars und der Bildwerke im Ueberlinger Rathhaussaale ist (siehe meine Studie über denselben in diesem Archiv 1888, Nr. 8—12), — wie würde es bei Herrn Bach einer solchen Inschrift gehen, obgleich erst noch die Jahrzahl ganz ordentlich stimmen würde? Nun gab es aber doch einen Bildhauer Ruß, er ist, wenn gleich bis vor kurzem nur mit dem Vornamen bekannt, „keine Fabel“, hat wirklich existirt und erst noch als berühmter Mann. Machen wir die Anwendung auf den vorerst, abgesehen von der Nachricht Dursch's, noch halben Namen des Bildhauers Friedrich. Auch für ihn kann noch die Stunde vollständigster Rechtfertigung schlagen.

Herr Bach sagt fernerhin: „Die ganze Inschrift trägt so sehr den Stempel des Gemachten und Gefälschten an sich, daß darüber kein Zweifel sein kann.“ Ich antworte: Hätte Herrich die Inschrift gemacht und gefälscht, so würde er sie ganz anders gefaßt haben. Zu seiner Zeit kannte man die acht mittelalterlichen termini technici „Tafel“ und „geschnitten“ nicht mehr. Selbst Herrn Bach, den auf der Höhe der Zeit und der Forschung stehenden Kunstschriftsteller, muteten sie so fremd an, daß er ganz zuversichtlich erklärte, so zu sagen „habe keinen Sinn“. Um so weniger konnte der einfache, unstudirte Zeichenlehrer Herrich darauf kommen. Er hätte gesagt: Diesen Altar (oder Altarschrein) hat . . . gemacht oder geschnitten. Auch daß den Künstlernamen je das alterthümliche Wort „Meister“ statt Bildhauer, beziehungsweise Maler vorgelegt wird, spricht für die Ursprünglichkeit der Inschrift, wenngleich ich hierauf keinen besonderen Werth legen will. Einen solchen hat aber die zweifache Abweichung von der Schreibart „Kettenofen“ im Bürgerbuch. Die Inschrift liest: Kettenofen. Herrich wäre bei „Kettenofen“ geblieben; der Fertiger der Altarinschrift hingegen macht von der im Mittelalter gebräuchlichen Freiheit in der Schreibweise der Namen Gebrauch. Die termini technici „Tafel“, „geschnitten“, der Ausdruck „Meister“, die Schreibweise „Kettenofen“ sind also Beweise für die Richtigkeit und Ursprünglichkeit der von Dursch veröffentlichten Altarinschrift.

Unterstützt wird die von Dursch überlieferte Inschrift durch das amtliche Verzeichniß der württembergischen Alterthumsdenkmale (1840), welches Holzschnittbilder vom Jahre 1480 im Besitze des Zeichenlehrers Herrich anführt. Finanzrath Ejer, der die Herrich'sche Sammlung 1842 besichtigte, nennt neben der Jahrzahl noch den Namen Friedrich Schramm, dergleichen schon vor ihm, gleichfalls ohne Zweifel auf Grund der Besichtigung an Ort und Stelle, Grüneisen und Mauch 1840. Es ist offenbar ein gewaltiger Unterschied, ob Jemand, was auch heutzutage noch vorkommt, auf Grund von Stileigentümlichkeiten eine Sculptur oder ein Gemälde irgend einem schon bekannten Meister zuschreibt oder ob er, wie Herrich, mit einem vorher gänzlich

unbekannten Meisternamen und einer Jahrzahl aufwartet. Die ihn besuchenden Herren werden deswegen zweifelsohne die Begründung verlangen und erhalten haben; sonst hätten sie doch nicht einstimmig den Schramm'schen Namen publicirt. Daß Rauch und Grüneisen die Jahrzahl 1487 anführen, kann ein Schreibversehen oder ein Druckfehler sein; jedenfalls ist der Name weitaus wichtiger, als die nicht einmal große Differenz der Jahrzahl; 1480 aber ist dreifach belegt und vorzuziehen. Noch belangloser ist der Einwurf, daß die Schriftsteller nicht sagen, wo Jahrzahl oder Inschrift, ob sie an der Figur angebracht gewesen oder nicht, thatsächlich findet sich dort nichts. Es war aber bloß behauptet worden, daß sie entweder dort oder am Altarschrein gestanden, und da sich ihr Wortlaut auf den ganzen Schrein bezogen hat, so war Letzteres zum Voraus wahrscheinlicher und ist dieser Brauch durch zahlreiche Inschriften an anderweitigen Altären mehr als hinlänglich bestätigt.

Gegen den Einwurf Bach's, daß außer Dursch kein einziger Schriftsteller die Inschrift erwähne, ist zu bemerken, daß sie den wesentlichen Inhalt, Namen des Bildhauers und Jahrzahl beibringen, auf diejenigen des Faßmalers konnten sie, weil nebensächlich, verzichten. Aus dem Umstand, daß sie nur den Extrakt der Inschrift, statt den vollen Wortlaut geben, darf man mit Bach noch nicht schließen: „Niemand hat die Schrift gelesen.“

Wenn Herr Bach es für unwahrscheinlich hält, daß der (ganze) Hochaltar noch zur Zeit Herrich's vorhanden war, so stimme ich dem bei, aber durchaus nicht unwahrscheinlich erscheint es mir, daß der Mitteltheil des Altarschreines, in welchem die Muttergottesfigur stand, und damit die Inschrift sich wenigstens theilweise erhalten hatte. Von dem was in unseren Sammlungen sich an ganzen gothischen Altarschreinen und Theilen davon erhalten hat, ist sicher nicht alles direkt aus den Kirchen weg erworben worden, wo es Werken der folgenden Kunstperioden weichen mußte, sondern kam auch aus den Kumpelkammern und von den Dachböden.

Von Dursch wird behauptet: er konnte nur vom Hörensagen sprechen, gesehen hat er die Inschrift keinesfalls, denn er sagt deutlich: „war einst zu lesen.“ Bach unterstellt hier Dr. Dursch, dieser habe sagen wollen, er hätte davon sprechen hören, daß das einst zu lesen war. So hat es aber der selige Dursch sicher nicht gemeint. Er konnte nicht berichten: an dem Hochaltar u. s. w. ist zu lesen, weil sich seine Nachricht in dieser Fassung auf den zur Zeit Dursch's in der Kirche stehenden Hochaltar bezogen hätte. Wer sodann Dursch noch kannte, einen klaren Kopf und bedächtigen Mann, wird mir bestimmen, daß derselbe nie im Stande gewesen wäre, auf bloßes Hörensagen hin eine Inschrift mit Ausführungszeichen zum Erweis wörtlicher Copirung zu veröffentlichen. Er hat sie entweder persönlich copirt, was die nächstliegende und wahrscheinlichste Annahme ist, oder sie von einer Seite erhalten, welcher er vollstes Vertrauen schenken durfte. Der Ausdruck „war zu lesen“ mußte sich um so

näher legen, als zur Zeit, wo Dursch die Nachricht dem Druck übergab (1856), das Original der Inschrift verschollen war. Daß sie in ihrer Fassung das Gepräge mittelalterlicher Nechtheit trägt, keine Märe vom Hörensagen ist, habe ich nachgewiesen.

Zur Verstärkung seiner Offensive gegen die Existenz eines Bildhauers Schramm schneidet M. Bach auch die Maler Tagprecht-Frage an. Ich werde mich nicht darein mischen und begnüge mich, das wenige, was er jetzt schon ausstellt, zu widerlegen. Zuvorderst versteht er höchst unnötig die Schreibweise „Tagprecht“ mit einem „sic“. So und ähnlich (Dagbreht, Dagbreht) wurde aber der Name in der ältesten Zeit geschrieben. Im Bürgeraufnahmebuch von 1324 bis 1436 kommt 1364 Dagbreht, Cunrad von Marchdorff (von dorthier scheint die Familie eingewandert zu sein); später erscheint nach Hafner und Eben in demselben ein E. Tagbreht, den Eben in seiner unkritischen Weise (Versuch 2c. Heft 4, S. 519) mit dem viel späteren Peter Tagprecht verwechselt und als beliebten Maler bezeichnet. — Dann tadelt Bach: „Man fand in den Rathsprotokollen (soll heißen: Buch des Stadtschreibers) vom Jahre 1471 und 1478 zwei Ausgabebeiposten über Ausführung untergeordneter Arbeiten und war gleich bereit, diesen Faßmaler zum bedeutenden Künstler zu stempeln.“ Hier ist die Unterjuchung wieder auf den Kopf gestellt, Herr Bach macht das Ende zum Anfang. Im Bürgeraufnahmebuch findet sich der Name Peter Tagprecht's nicht. Er steht („Tagprecht“ geschrieben), jedoch nicht als Maler bezeichnet, in den zur Zeit Herrich's nicht verwertheten Steuerbüchern und zwar, was Hafner (Würtbg. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 1889, S. 120) entgangen ist, nicht erst 1494, sondern (Steuerbuch S. 35 b) schon 1482 mit 8 Schilling 2 Pfennig. Auf das Buch des Stadtschreibers Sontheim vom Jahre 1471 und 1478 ist man erst in den letzten Jahren aufmerksam geworden, Hafner hat die zwei den Tagprecht betreffenden Ausgabebeiposten erst a. a. O. S. 121, im Jahre 1889/90 veröffentlicht. Von denselben ist übrigens nur einer „untergeordnet“: 6 Schilling 4 Pfennig „von den venlin (Fähnlein), so man an den märkten (Druckfehler statt märten = Marken) ußstedt“ 1471. Daß auch der zweite Posten „untergeordneter“ Art sei, muß widersprochen werden: „1478 von dreien Thoren zu malen 32 Gulden.“ Schon die namhafte Belohnung — es sind rheinische Goldgulden gemeint — zeugt bei dem hohen damaligen Geldwerth für eine größere Arbeit, wie denn auch später noch verschiedene Thürme der Stadt bemalt waren mit Wappen, Rittergestalten, einem Crucifix und dgl. Weiterhin wird Herr Bach wissen, daß zahlreiche Maler des Mittelalters, wo bekanntlich Kunst und Kunstgewerbe noch nicht so geschieden waren, wie heutzutage, es nicht verschmähten, auch untergeordnete Aufträge in ihren Werkstätten ausführen zu lassen. Diese Angaben sind also für die Behauptung Bach's von einem „Faßmaler“ Tagprecht nicht entscheidend. (Fortsetzung folgt.)

Archiv für christliche Kunst.

Organ des Rottenburger Diözesan-Vereins für christliche Kunst.

Herausgegeben und redigirt von Professor Dr. Keppler.

Verlag des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins, für denselben: der Vorstand Professor Dr. Keppler.

Mr. 12.

Erscheint monatlich einmal. Halbjährlich für M 2.05 durch die württembergischen (M 1.90 im Stuttgarter Postbezirk), M 2.20 durch die bayerischen und die Reichspostanstalten, N. 1.27 in Oesterreich, Frs. 3.40 in der Schweiz zu beziehen. Bestellungen werden auch angenommen von allen Buchhandlungen, sowie gegen Einzahlung des Betrags direkt von der Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94, zum Preise von M 2.05 halbjährlich.

1894.

Nach beinahe zehnjähriger Führung der Redaktion lege ich dieselbe, durch eine Veränderung meines Wohnsitzes veranlaßt, mit der heutigen Nummer in die Hände meines Bruders, des

Stadtpfarrers E. Keppler in Freudenstadt,

auch fernere Mitarbeit mir vorbehaltend. Mit dem Danke für viele werthvolle Unterstützung, die mir geworden, und für das rege Interesse und treue Aussharren der Abonnenten verbinde ich die Bitte, dem Archiv auch fernerhin die Sympathien bewahren zu wollen und es durch materielle und geistige Hülfeleistung in den Stand zu setzen, mit Nachdruck und Erfolg weiterzuarbeiten im Dienste der heiligen Kunst.

Tausch- und Manuskriptsendungen, Anfragen zc. zc. bitte ich ferner nicht an mich, sondern an die obenstehende Adresse zu richten; Geldsendungen zc. zc. an die Expedition des „Deutschen Volksblatts“ in Stuttgart, Urbansstraße 94.

Freiburg, 1. Dez. 1894.

Professor Dr. Keppler.

Nachrichten über in Württemberg gefundene alte Wandmalereien.

(Schluß.)

In das Bogenfeld der zweiten Travée schneidet die spitzbogige Thüre ein, welche in den Chor führt, womit der Maler bei Einordnung eines Bildes rechnet. Im oberen Zwickel wieder ein Engel, aber nicht mit Spruchband, sondern mit einer Krone, dem Lohn für das unten geschilderte Martyrium. Wir sehen hier zwei Darstellungen, durch einen streng stilisirten Baum von einander geschieden. Links stehen viele Männer bis zum halben Körper in hochlobernden Flammen; sie strecken ihre Hände einer etwas höher (auf dem Thürbogen) stehenden Frauengestalt entgegen, welche eindringlich, beide Hände ihnen entgegenbreitend zu ihnen spricht. Die legendarische Erzählung, welche hier in's Bild übertragen ist, ist folgende. Als die versammelten Gelehrten sich von der Jungfrau besiegt erklärten und sich zu Christus bekannten, befahl der Kaiser, vor Wuth rasend, sie sofort mitten in der Stadt zu verbrennen; Katharina ermutigte sie zum Martyrium und unterwies sie gründlich im Glauben; sie gaben dann in den

Flammen den Geist auf, ohne daß Kleider oder Haare im mindesten vom Feuer verzehrt worden wären. Das zweite Bild zeigt Katharina am Boden knieend und in höchster Inbrunst zum Himmel betend. Vor ihr steht ein Holzgerüst mit einem Rad, dessen Speichen Schwerter sind und welches zur Hälfte zerstört ist; auf dieser Seite fallen die Schwerter herab und jagen einen Burschen in die Flucht, der im Fortspringen tölpisch, offenen Mundes zurückschaut. Als Katharina, so weiß die Legende weiter zu berichten, nach zwölfstägiger Kerkerhaft und Nahrungsentziehung noch gleich standhaft blieb im Bekenntniß ihres Glaubens, sei sie vom Kaiser mit den furchtbarsten Qualen bedroht worden. Ein Präsekt habe nun angerathen, ein mit Schwertern und Nägeln besetztes Rad anzufertigen, und durch dieses Instrument die Hartnäckige in Stücke schneiden zu lassen. Da sei auf das Gebet der Jungfrau ein Engel vom Himmel gekommen und habe die Foltermaschine zerstört.

In der dritten Travée oben wieder ein Engel; er neigt schmerzlich sein Köpfchen und weist mit beiden Händen hinab auf die Hauptszene. Hier sehen wir den Kaiser abermals auf dem Thron sitzen,

das Scepter haltend, die andere Hand befehlend ausgestreckt; hinter ihm eine Gestalt, welche auf ihn einredet, vielleicht der oben angeführte Präseft. Vor dem Throne kniet Katharina in reichem Gewand, mit wallendem Lockenhaar; der Henker fährt ihr mit einer Hand in die Haare, mit der andern zückt er das Schwert; ein Gehilfe des Henkers steht dabei, die leere Scheide und unter dem Arm noch ein Reserveschwert haltend. Von der Inschrift über diesem Bilde sind noch zu lesen die Buchstaben: . . . R . ETL . . PRO SANQINE DATVM. Die zweite Verhälfte hieß zweifellos: et lac pro sanguine datur;¹⁾ es bezieht sich auf die Angabe der Legende, daß nach der Enthauptung aus dem jungfräulichen Körper nicht Blut, sondern Milch geflossen sei. Nach unten schließt dieses Bild ab mit einer Bordüre, dann folgt aber ein weiteres Spruchband und unter demselben eine zweite Darstellung. Die Inschrift zeigt noch die Buchstaben: LAU RENCIVS HIC IN CRATI (cula) CRE (matur). Hier wird Laurentius auf dem Roste verbrannt. Was nun aber unterhalb dieser Inschrift noch erhalten, hat mit dem Martyrium des Laurentius nichts zu thun und ist sehr schwer zu enträthseln. Zu sehen sind nur noch drei Gesichter und Gestalten und auch sie nur unvollständig, da später ein eiserner Kasten in die Wand eingemauert wurde. Man unterscheidet noch in der Mitte eine Frauenfigur mit sehr lebhaften Zeichen des Schmerzes im Antlitz; rechts und links von ihr zwei jugendliche Gestalten, von innigem Mitleid bewegt; die linke hält noch eine Kerze; das Ganze scheint eine etwas spätere Malerei, welche auf das Laurentiusbild aufgemalt wurde; da sich in die Brust der Frau etwas wie ein Schwert einbohrt, so könnte man an eine Darstellung der schmerzhaften Mutter mit zwei Engeln denken; aber der Vogel oder die Taube, welche auf das Antlitz der Frau zuschwebt, findet darin keine Deutung; daß dies Gemälde nicht dem ursprünglichen Plan angehört, zeigt sich auch darin, daß es in die Bordüre und theilweise ins obere Bild einschneidet; die Malschichten zeigen

¹⁾ oder vielleicht noch wahrscheinlicher datur; dann könnte der Vers so ergänzt werden: Caput amputatur et lac pro sanguine datur.

aber, daß es nicht etwa früher, sondern später entstanden ist, wiewohl der Stil noch ziemliche Verwandtschaft mit dem der übrigen Gemälde verräth.

Ohne allen Zweifel waren einst auch die Kreuzgewölbe ähnlich reich bemalt wie die Wände; jetzt drückt ihr dumpfes, besterntes Blau schwer auf den ganzen Raum.

Gehen wir über zur künstlerischen und kunsthistorischen Würdigung dieser Werke der monumentalen Malerei. Ikonographisch ist zunächst zu bemerken, daß die Bilder aus dem Leben der hl. Katharina ganz der Legende entsprechen, welche wir bei Simeon Metaphrastes (wohl dem 10. Jahrhundert angehörig; vgl. Opp. Migne, Patrol. curs. graec. t. 116 p. 275 ff.) und dann in der von ihm abhängigen Legende aurea des Jacobus a Voragine († 1298) finden. Die Legenda aurea erlangte eine erstaunlich rasche Verbreitung und bildet die legendarische Hauptquelle der mittelalterlichen Maler.

Der Stil verräth auf den ersten Blick eine Wandmalerei, welche noch ganz unter der Herrschaft der Buchmalerei steht und eigentlich nichts anderes liefert als in großen Maßstab übersehte und an die Wand versetzte Miniaturen, oder illuminierte Conturen. Mit gewandtem Pinsel sind die Umrißlinien in rothbrauner Farbe aufgezeichnet, dann mit Deckfarben ausgefüllt und in diese Lokalfarben die Gesicht- und Gewandlinien eingezogen. Die Gestalten sind durchweg schlank und etwas engbrüstig, die Schultern eingezogen und rasch abfallend, die Haltung mitunter sanft ausgebogen; Arme und Beine mager; die Gewänder liegen eng am Körper an, sind aber gut gelegt und gefältelt. Die Köpfe sind verhältnißmäßig klein, die Gesichter oval und wenig individualisirt; nur der Unterschied des Geschlechtes und Alters kommt zum Ausdruck. Wenn aber auch eine gewisse vage, typische Gesichtsform vorwaltet, so bricht doch mitunter das Streben erfolgreich durch, das Antlitz zu vergeistigen und auf eine Idee oder Empfindung zu stimmen. Die Frauengestalten zeichnen sich aus durch eine graziose Haltung, durch zarte Anmuth und einen frischen, frohen Zug im Antlitz. In der Erzählung ist der Maler nicht ungewandt;

er weiß ordentlich zu gruppiren, ein Geschehniß deutlich und packend zu schildern und auch die Nebengestalten etwas zu innerer Theilnahme an demselben beizuziehen. Aber freilich, er ist mehr Lyriker als Dramatiker; hochgradigen Affekt, wilde Grausamkeit, blutige Scenen wahrheitsgetreu zu schildern, dazu reicht seine Kunst nicht aus; im Gesicht der Mutter unter dem Kreuz wird der Schmerz zur Grimasse; dem Kaiser auf dem Thron im Bilde der Enthauptung Katharinas sieht man es nicht an, ob er ein Bluturtheil spricht oder einen Gnadenakt vollzieht; die Henkerknechte sind sehr gutmüthige Gesellen; der Bursche, welchen die wunderbare Zertrümmerung des Rades in die Flucht jagt, ist unter der Hand des Malers statt zu einem Bilde der Furcht und des Entsetzens zu einem blöden Tölpel geworden. Aber für alle diese Unvollkommenheiten entschädigt reichlich die wie ein zarter Duft und ein feines Aroma über diesen Bildern ruhende religiöse Stimmung und Weihe, die Treuherrlichkeit und gemüthvolle Naivität der Erzählung. Davon haben sie jetzt noch viel bewahrt, obwohl sie nach ihrer Entdeckung in den vierziger Jahren durch Professor Eberlein, mehr als gut war, restauriert wurden und dabei viel von ihrer Ursprünglichkeit verloren haben.

Ihren Stil nach können die Bilder mit ziemlicher Sicherheit den ersten Anfängen gothischer Wandmalerei zugetheilt werden. Sie machen aber über sich selbst eine ziemlich genaue Aussage, welche ihre Datirung wesentlich erleichtert. Wir haben oben die um das Bogenfeld der Ostwand laufende Inschrift übergangen und müssen jetzt auf sie zurückkommen. Sie lautet:

Wernerus vicepleban (us) t (empli?) ruteling (ensis) procurator istius Sacristie †

Ut brevi d } icam Werner [i] nomen hab } ebat
istam basil qui depingi faci }

Et non huc intret, nisi pro se qui- lipet oret †.

Hier hat sich also verewigt oder ist von anderen verewigt worden der Nebenpfarrer oder der zweite Pfarrer von Reutlingen, Werner, welcher der Verwalter dieser Sakristei war und von ihm wird berichtet, daß er diese Basilika mit Gemälden habe schmücken lassen und die Besucher werden

um ein Gebet für ihn ersucht. Sonach redet die Inschrift allerdings nicht von der malerischen Ausstattung der Sakristei; denn schwerlich kann unter Basilika die eben zuvor genannte Sakristei gemeint sein. Vielmehr müssen wir hieraus schließen, daß Werner die eigentliche Kirche oder wenigstens den zu seiner Zeit schon fertigen und in Benützung befindlichen Theil derselben habe ausmalen lassen; da aber die Inschrift gerade hier in der Sakristei angebracht ist, so ist gewiß der Schluß erlaubt, daß er auch sie von denselben Künstlern ausmalen ließ. Wann lebte dieser Vicepleban Werner? Es wird nicht zu kühn sein, wenn man ihn mit der Oberamtsbeschreibung (II, 31) identifizirt mit dem „pfaffe Wernerher seelige“, welcher in einer Marchtaler Urkunde genannt wird als Stifter von 1 Pfd. Heller in das Siechenhaus zu einer „gehugde, daß man seiner dabei gedanke und auch sein Jahrzeit ehrlich und loblich begehe“. Die Urkunde trägt die Jahrzahl 1312 und nennt Werner als einen bereits Verstorbenen, dessen testamentarisches Legat zweifelsohne bald nach seinem Hinscheiden verkündet wird.

Durch diese Anhaltspunkte werden wir in den Anfang des 14. Jahrhunderts geführt als Entstehungszeit der Malereien, womit ihr Stil ganz im Einklang ist. Sehr erfreulich wäre es, wenn die Erneuerungsarbeiten an der Marienkirche auch noch Reste der Bemalung der Kirche aus Tageslicht fördern würden. Aber freilich der große Brand von 1726, in Folge dessen die Pfeilerbündel des Langhauses in plumpe achteckige Säulen verwandelt und die Seitenschiffgewölbe theilweise neu erstellt wurden, läßt nicht mehr viel hoffen. Umso werthvoller ist es, daß wenigstens die Sakristei ihren monumentalen Farbenschmuck noch bewahrt hat; denn außer den Ramersdorfer Malereien, welche nur mehr in Bausen und Aquarellkopien (im Kupferstichkabinet in Berlin) erhalten sind, und den Malereien an den Chorranken des Kölner Doms von 1322 sind in Deutschland vom Anfang des 14. Jahrhunderts keine bedeutenderen Wandmalereien mehr auf uns gekommen.

Im letzten Sommer fand man bei näherer Untersuchung der Innenwände der

Marienkirche wirklich Reste alter Wandmalereien. Nachforschungen im Chor, an den Thurmwänden und an den Wänden des Hochschiffs und der Seitenschiffe waren zwar resultatlos, um so ergebnisreicher aber die an der Westwand der Kirche in allen drei Schiffen.

Bemalt fand man hier vor allem die Lunetten der beiden Nebenportale und zwar je mit einem Kreuzigungsbild unter Assistenz von Maria und Johannes. Die beiden Gruppenbilder sind nur wenig variiert; das Kreuz hat auf dem einen und dem andern runde Balken; der Leib des Gef Kreuzigten ist sehr stark seitlich ausgebogen, Hände und Arme mager, das Haupt auf den Arm niedergesunken. Neben der Lunette ist rechts (vom Beschauer) noch zu sehen die Gestalt der hl. Katharina, welche in der einen Hand das kleine Rad trägt, die andere auf den großen Knauf eines Schwertes stützt; links ist noch halb erhalten ein Christophorusbild; der Heilige stützt sich auf einen Baumstamm, der oben in reichem Blätterwipfel endet; sein schönes Antlitz wendet sich nach oben und schaut dem Kinde in's Auge, welches auf seiner Achsel sitzt in frischer, leichter Haltung, das eine Händchen seinem Träger segnend auf's Haupt legt, das andere wie balancirend nach der entgegengesetzten Seite ausstreckt. Demselben Heiligen begegnen wir wieder rechts von der Lunette des nördlichen Nebenportals; die Darstellung ist hübsch variiert; hier senkt der Heilige demüthig sein jugendlich lockiges Haupt; das Jesuskind auf seiner Schulter schaut anmutig auf ihn herab, legt ihm die eine Hand auf das Haupt und segnet mit der andern; der Baum ist hier nicht belaubt; die untere Partie, das Wasser, welches er mit seiner kleinen großen Last durchschreitet, ist auch hier nicht mehr zu sehen. Links von diesem Portal steht dem Christophorus gegenüber eine gewaltige, energische Gestalt mit kräftig individualisirten Gesichtszügen; sie hält mit beiden ausgestreckten Händen ein langes Schwert, offenbar eben im Begriff, dasselbe aus der Scheide zu ziehen; ein eng anliegendes Kleid umwallt ein rother Mantel in großem, weitem Wurf. Ueber dieser Gestalt des hl. Paulus ist in etwas kleineren Dimensionen ein Erbärmdebild angebracht,

d. h. eine Darstellung des Heilandes in seiner Passion, wie sie dem Mittelalter sehr geläufig war. Mit allen Zeichen des Schmerzes und der schwachvollen Erniedrigung steht er da, die Arme über dem entblößten Oberkörper gekreuzt, von den Lenden an mit rothem Mantel bekleidet, die Füße bloß; ihm zur Seite je ein Engel mit großer Kerze.

Leider wurde die Lunette des mittleren Hauptportals einmal ausgebrochen und untermauert. So ist ihr Gemälde zu Grund gegangen; wenn sie nicht ebenfalls mit einem Kreuzigungsbild ausgestattet war, so schmückte sie wohl einst ein Gerichtsbild oder ein Bild des auf dem Regenbogen sitzenden Richters in der Mandorla. Zu diesem sah wahrscheinlich einst der Bischof auf, welcher jetzt noch rechts vom Portal sein Haupt so lebhaft und grazios nach oben wendet, während sein Genosse auf der andern Seite nach vorn blickt. Benennen können wir beide nicht, da sie keine andere Attribute haben als Buch und Pedum.

Bei Untersuchung der unteren Wände der Seitenschiffe stellte sich heraus, daß dieselben einstens durch einen festlichen Zug von Blendarkaden mit Säulchen gegliedert waren. Die Zwickel zwischen den schlimm zugerichteten Arkadenbögen waren ebenfalls mit Malereien geschmückt. Das sehen wir noch am unteren Ende des südlichen Seitenschiffes, wo noch zwei Zwickelfelder sichtbar sind, während alle übrigen von dem Gebälk der Nebenschiffempore verdeckt werden. In's unterste Feld ist nicht ungeschickt eine sitzende Figur hineinkomponiert mit Buch und ziemlich großem Kreuz; wir haben in ihr wohl nicht den Heiland, sondern vielmehr den Apostel Andreas zu erkennen, und dürfen schließen, daß alle diese Zwickelfelder mit Apostel- (bzw. Apostel- und Propheten-) Gestalten besetzt waren.

Weitere malerische Reste haben bewahrt die Tympana des nördlichen und südlichen Seitenportals, die den beiden Thürmen nahegerückt sind. Ueber dem nördlichen Portal wieder eine Kreuzigungsgruppe, gleichen Stiles und Charakters wie die andern. Das südliche Portal ist zweitheilig und hat zwei Lunetten; die eine füllt ein Erbärmdebild

zwischen zwei Engeln mit Kerzen, die andere ein Madonnenbild ebenfalls mit zwei Lichterengeln. Das letztere, wie es scheint vom Brand stark gebräunt und nur noch in den Hauptconturen erhalten, war wohl einst von großer Schönheit; ihre Haltung ist grazios und adelig, besonders aber die des Kindes auf ihrem Arme, welches sein Antlitz ganz der Mutter zuwendet, die eine Hand zärtlich an ihr Kinn anschmiegt, die andere segnend nach dem Engel zur Rechten ausstreckt.

So hat sich also die Hoffnung erfüllt: man hat von der einstigen Bemalung der Kirche nicht unerhebliche Ueberreste gefunden. Ob aber diese noch von der Bemalung der Basilika stammen, welche der Leutpriester Werner stiftete und von welcher die Sakristei-Inskript berichtet? Das ist die große Frage, welche man jedoch nach meiner Ansicht verneinen muß. Es lassen sich zwischen diesen Gemälden und denen der Sakristei wohl einige Verwandtschaftszüge nachweisen, namentlich in den Kreuzigungsbildern und in den Katharinenbildern. Aber die ersteren weisen doch in eine ziemlich spätere Zeit. Der Stil im Ganzen ist ein anderer. Hier zeigt sich nicht mehr die strenge Gebundenheit, der typisch-vage Charakter, die Aengstlichkeit und Uermlichkeit in der Zeichnung und Körperbildung, die Flachheit der Malerei, die Straffheit und Einfachheit der Gewandung. Ueberall ein freierer Wurf, eine gewandtere Zeichnung, ein realistischer Zug, ein Streben besonders nach Individualisierung der Gesichter. Sehr bedeutsam ist namentlich die Gestalt des Apostels Paulus, die so energisch aus der Ruhestellung heraustritt in die frische, kräftige Aktion und so kampfesfroß das Schwert aus der Scheide zieht. Das Gewand wirkt hier künstlerisch und malerisch mit durch freie reiche Entfaltung und sorgsame Fältelung; so besonders auch der im Wind flatternde Mantel der beiden Christophori. Die Bilder dürften daher in die Zeit der Hochgothik zu versetzen sein. Sollte eine Erhaltung derselben mittelst diskreter Restaurirung sich als nicht möglich erweisen, so wäre unter allen Umständen die Abnahme sehr genauer Kopien geboten. Sind es auch keine Meisterwerke erster Größe — eine gewisse Beschränktheit des künstlerischen Vermögens

zeigt sich schon in der oftmaligen Wiederholung derselben Sujets und in der ängstlichen Vermeidung aller eigentlichen Kompositions- und Scenenbilder — so legen sie doch immerhin ein interessantes und rühmliches Zeugniß ab von dem Streben der Malerei, über ein erstes, kindliches Stammeln zu geläufigem, artikulirtem Reden sich fortzubilden.

7. Endlich wurden in jüngster Zeit in der Kapelle von Gaisbeuren, einem Filial von Reute, Ob. Waldsee, Wandmalereien von ca. 1400, Passionsdarstellungen und Darstellungen aus dem Martyrium des hl. Sebastian entdeckt. Aber ungleich wichtiger als sie scheinen die einer viel früheren Periode angehörigen und von den gothischen Malereien zugebedeckt zu sein. Ob es gelingt, sie noch ans Tageslicht zu bringen und ob die Vermuthung sich bestätigt, daß die Bilder mit denen von Reichenau und Burgfelben in Beziehung stehen, wird die Zukunft entscheiden.

Defensives zur Bildhauer Schrammfrage.

Von Pfarrer R. A. Busl in Hochberg.

(Fortsetzung.)

In Erwägung, daß 1) die Altarinschrift von Dursch bezüglich des vollen Namens „Christoph Kelltenofer“ durch das Ravensburger Steuerbuch von 1505/6 und die Bürgerliste doppelt beglaubigt ist, 2) diese Beglaubigung die Nennung des vollen Namens des Bildschnitzers Friedrich Schramm an der Altarinschrift, welchen Herrich nicht aus den Fingern gezogen hat, gleichsam deckt, 3) daß hiezu in verstärkender Weise die Aufführung des Vornamens (Friedrich) und Berufes (Bildhauer) in den Steuerbüchern tritt, 4) daß die zwei 1505/6 eingetragenen Namen nicht so weit von der Jahrzahl der Altarinschrift 1480 entfernt sind, daß sie nicht mit dieser in Verbindung gebracht werden dürften, 5) daß die Altarinschrift nachgewiesenermaßen das Gepräge der Richtigkeit und Ursprünglichkeit trägt, 6) in Erwägung endlich, daß die Steuerbücher in der Zeit von 1505/6 bis rückwärts 1482 mit Ausnahme von drei Jahrgängen und von 1482 rückwärts gänzlich fehlen, habe ich — wie ich glaube, vorsichtig genug — in meiner Studie über Schramm (Jahrgang 1889, Nr. 6, auf welche ich für das Nähere verweise), mich dahin ausgesprochen, „daß man die Richtigkeit der Altarinschrift Dursch's werde gelten lassen müssen, nicht mit absolutester urkundlicher Sicherheit, doch mit zureichenden Gründen, wie sie hundertmal in der alten Kunstgeschichte genügen müssen.“

Nicht so Herr Bach, er verweist ganz zuver-

sichtlich, gestützt auf seine „gründliche Untersuchung“, den Namen Schramm in das Gebiet der Fabel. Ich glaube, in dem Vorstehenden alle seine Einwürfe entkräftet zu haben. Uebrig bleibt nur seine Einwendung, es sei ihm (persönlich) kein Beispiel aus der Kunstgeschichte bekannt, wo in einer Altarinschrift Bildhauer und Maler zugleich genannt seien. Ob dieser einzige subjektive Einwurf die für Schramm und die Ravensburger Altarinschrift sprechenden nicht wenigen Momente aufwiegt, ob Herr Bach den Namen Schramm „zur Fabel gemacht“ und ob, wie er behauptet, „alles auf die lügenhaften Aussagen Herrich's zurückzuführen sei“, welcher „Herrn Hirscher einen Bären aufgebunden habe“ und ob Kirchenrath Dr. Dursch der Mann gewesen sei, „auf Hörensagen hin sich einen Bären aufbinden zu lassen“, und in einem ernsthaften Buche dem Publikum wieder aufzubinden — darf ich ruhig dem nachprüfenden Urtheile der sachkundigen Leser überlassen. Herrich mag manchmal auf Vermuthungen hin seine Sachen getauft haben; bezüglich der Hirscher'schen Madonna aber und der Altarinschrift hat man hinreichende Gründe, ihn in Schutz zu nehmen. — Ein Anonymus (nach Herrn Bach ist es Herr Pfarrer Dr. Probst und diesmal hat er Recht) nimmt im Diözesan-Archiv für Schwaben 1889, Nr. 5, die von Dursch überlieferte Altarinschrift ohne weiteres voll und ganz als ächt an und Herr Pfarrer Dr. Probst wiederholt es in den Bodenseevereins-Schriften 1890, 20. Heft, S. 115. Dort wird jedoch eingewendet, die Einträge in den Steuerbüchern seien nicht vollständig, weil sie vom Jahre 1480 um ein Menschenalter abliegen (der erste 25 Jahre), hier wird gesagt, der Meister Friedrich von 1505/6 sei wahrscheinlich nicht identisch mit Fr. Schramm vom Jahre 1480, eher sein Sohn. Dem erlaube ich mir entgegenzuhalten: Warum soll ein 1480 genannter Meister nicht nach 25 Jahren und mehr noch leben und thätig sein können? Trifft das nicht auf eine bedeutende Anzahl von Menschen zu? Ist der Herr Pfarrer J. Probst vom Jahre 1869 und 1894 nach vierhundert Jahren als der Nefee des Priesters Joseph Probst vom Jahre 1845 anzusehen? Um auch ein Beispiel aus den Ravensburger Künstlerkreisen der älteren Zeit anzuführen: David Niefer, der Maler, wird Bürger 1608 (Bürgeraufnahmebuch 1550—1670, S. 103; vgl. Hafner, Geschichte von Ravensburg, S. 541. 574), nicht erst 1610; wie lange er vorher schon gemalt, muß dahingestellt bleiben; er stirbt als ein Opfer der Pest 1635; das sind von dem Zeitpunkt, wo er erstmals genannt wird, 27 Jahre. Wenn Herrn Probst der Meister Friedrich von 1505/6 vom Jahre 1480 zu weit abliegt, so trifft dies, wie er selbst an anderen Orten zugibt, auch auf dessen Genossen, Christoph Keltensen zu. Wie ist's dann mit diesem? Wohl auch ein Sohn des gleichnamigen Malers von 1480? Ist nun meine Annahme, daß die auf der Altarinschrift genannten Meister von 1480 im Jahre 1505/6 noch gelebt haben, nicht einfacher und ungezwungener, als ohne weitere Unterlage die Möglichkeit anzunehmen, beide hätten geheirathet und Söhne gehabt, beider Söhne hätten den Vornamen des Vaters getragen, seien

je dem Berufe der Väter gefolgt, und beide hätten sich in Ravensburg niedergelassen? Daß übrigens Dr. Probst an einem Abstand von 25 und noch mehr Jahren sich nicht stoßt, wenn es ihm paßt, zeigt er in dieser Zeitschrift, wo er Nr. 4, 1889, S. 42 und noch bestimmter Nr. 10, 1890, S. 92 die von ihm in den Anfang des 15. Jahrhunderts gesetzten Eriskircher Statuen mit einem angeblichen (wovon später) von Hafner (a. a. O. 327) erst im Jahre 1437 genannten Keltensen in Verbindung bringt und obwohl er an ersterer Stelle das Citat aus Hafner mit Anführungszeichen bringt, statt 1437 für seine Zwecke „um das Jahr 1437“ setzt. Von 1437 rückwärts bis zum Anfang des Jahrhunderts haben wir ja, auch bei entsprechender Latitüde, mindestens 25 Jahre Differenz! Man sollte meinen dürfen, was dem Einen recht, sei dem Andern billig. (Fortsetzung folgt.)

Der Bildhauer Frühholz aus Weingarten in Kloster Schussenried'schen Diensten.

Von Kaplan R u e ß in Schussenried.

Dem ehemaligen Reichsstift Schussenried war ein volles Duzend Pfarreien unterstellt. Um daher die im Klostergebiet befindlichen Kirchen und Kapellen auszustatten und zu schmücken, gab es einer großen Zahl von Künstlern Arbeit und Verdienst. Im vorigen Jahrhundert, unter dem Abt Dibalus Ströbele (1719—33) finden wir nun einen Meister Gabriel Weiß aus Wurzach als Kunstschreiner, Fagarbeiter und Maler mehrfach im Auftrage unseres Norbertinerstiftes Soreth thätig. Aber durch drei von ihm in die neue Wallfahrtskirche zu Steinhausen im Anfang des vierten Decenniums des 18. Jahrhunderts gelieferte Altäre hat er das Vertrauen des Klosters verschert. Denn dieselben wurden allgemein als unproportionirt und allzu massig getadelt. In seiner Eigenschaft als Maler durfte er zwar im Sommer 1744 noch den Chor der Reichsstiftskirche mit kleineren, meist medaillenförmigen Gemälden schmücken.¹⁾ Von da ab scheint er aber in Schussenried keine Aufträge mehr erhalten zu haben.

Das Reichsstift machte vielmehr einen Versuch mit einem anderen Altarbauer. Die Wahl fiel auf den damals in Weingarten ansässigen Bildhauer und Fagmaler Joachim Frühholz. Derselbe arbeitete allerdings, wie Gabriel Weiß, leider auch ganz im Popsstil.

Er scheint schon anno 1744, um sich erproben zu können, vom Stifte wenigstens kleinere Aufträge erhalten und dieselben loco Schussenried ausgeführt zu haben. Im Jahre 1745 aber bekam er die Auflage, zu drei neuen Altären für den imposanten Steinhauser Wallfahrtsstempel Risse und Modelle zu fertigen. Da letztere die Billigung seitens der Mandanten fanden, so wurde mit Frühholz der erste bedeutende Auftrag abgeschlossen. In diesem Vertrag wurden ihm nicht bloß für die Wallfahrtskirche Steinhausen, sondern auch für die Klosterkirche Schussenried Kunstarbeiten übertragen. Er

¹⁾ Diarium des P. Nothelfer, Seite 129.

wurde nämlich beauftragt, die zwei Nebenaltäre in Steinhausen mit Schreiner-, Bildhauer- und Zahararbeit, sodann auch die Kanzel zu Schussenried, nebst den zwei Seitenaltären, welche den hl. Aposteln und dem hl. Augustinus geweiht sind, um ungefähr 2000 Gulden auszuführen. Die Arbeiten in die Klosterkirche Schussenried hat er nun etwas vor denen in die Wallfahrtskirche Steinhausen vollendet.

Für denjenigen, welcher weiß, daß erst im Anfang des vorigen Jahrhunderts eine neue Kanzel für Schussenried beschafft worden ist, will obiger Kontrakt auf den ersten Blick etwas auffallend scheinen. Abt Tiber Mangold (1683 bis 1710) schreibt nämlich in seinem Tagebuch¹⁾ unter dem 27. Dezember 1706: „Ich habe dem Meister Mathias Hund, Schreiner zu Ebersbach, die Kanzel und Stühle in hiesiger Kirche verdingt. Er giebt alles Holz dazu, macht es zu Hause in seiner Kost. Ich lasse es abholen und gebe ihm das Essen, während er das Gemachte hier aufstellt. An Geld kostet es in allem 100 Gulden.“ Sodann hat der Prälat Tiber Mangold den 25. November 1708 folgenden Eintrag gemacht: „Ich habe heute hier in der Kirche gepredigt, weil man das erste Mal die neue Kanzel gebraucht hat. Das Thema war: Sie bereiteten mir einen Sitz (Stuhl), Joh. 29, 7. Es wurde davon gesprochen, was die Kanzel für Prediger und Zuhörer sei.“²⁾

Wer aber die Manier des Prälaten Tib. Mangold kennt, welcher aus übel angebrachter Sparsamkeit nach der Devise „billig und — schlecht“ baute, wundert sich nicht, daß schon nach wenigen Jahren die damals neue Kanzel reparaturbedürftig war. Dem Anfangs scheint nur eine Restaurierung der bisherigen Kanzel vorgesehen gewesen zu sein. Es liegt nämlich jetzt noch das Konzept des ursprünglich bloß die Aufträge für die Schussenrieder Klosterkirche benennenden Vertrages vor. Derselbe lautet: „Kontrakt zwischen dem löblichen Reichsstift und Gotteshaus Schussenried und Joachim Frühholz, Bildhauer von Altdorf. 1) Verobligirt sich Joachim in alhiefige Kirche zwei Altäre mit neuen Aufsätzen, mit zwei Kindelein und Laubwerk ausgeziert, item die vier Portale in die Kirche von Del, marmorirt, sammt einem Aufsatz zu jedem von wohl vergoldetem Laubwerk zu machen und die Kanzel sammt obiger Arbeit in einem solchen Stand herzustellen, daß das löbliche Gotteshaus vollkommenes Kontento dabei habe. Dagegen macht sich 2) das Gotteshaus anheischig, ihm (Frühholz) 450 Gulden sammt einem — Maßschwein zu geben. Die Kost und den Trunk hat er während der Arbeit alhier, wie voriges Jahr zu genießen, und engagirt sich das löbliche Gotteshaus, die Altäre von hier nach Altdorf und von da hieher führen zu lassen.“³⁾

(Schluß folgt.)

¹⁾ Septennium quantum Regiminis Tiberi Mangoldt Abbatis Imperialis Ecclesiae Sorothanae. Coeptum 10. May 1704—1710, Seite 145.

²⁾ Diarium, Seite 304.

³⁾ Das Original des Vertragsconceptes, bei dem das Datum fehlt, liegt im Archiv des kgl.

Literatur.

Württembergische Künstler in Lebensbildern von August Winterlin. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt 1894.

Der Verfasser bringt auf Seite 57 seines Buchs die Notiz, daß die mündliche Tradition über den tüchtigen Bildhauer Scheffauer (gestorben 1808) selbst in seiner Vaterstadt Stuttgart soviel wie verlegt sei und daß über ihn auch in kunsthistorischen Werken nur ungenügende Auskunft zu erlangen sei. Man darf sich unter solchen Umständen nicht wundern, daß außerhalb Stuttgart eine einigermaßen eingehende Kenntnis der württembergischen Künstler überhaupt, mit wenigen Ausnahmen, nicht besteht. Die meisten Freunde der heimathlichen Kunstgeschichte waren, wenigstens für die ältere Generation, auf die Notizen angewiesen, die seiner Zeit schon von Göthe niedergeschrieben worden waren. Göthe verweilte im Jahr 1797 neun Tage in Stuttgart; sein Verlehr bewegte sich fast ausschließlich im Kreise der Künstler und Kunstfreunde dafelbst, denen er dann einige Reisenotizen widmete, wie sie jenem Zeitmomente entsprachen.

Es war deßhalb gewiß ein glücklicher Gedanke des Verfassers, seine umfassenden Spezialstudien über die württembergischen Künstler in dem vorliegenden Buche zusammenzufassen. Der chronologische Rahmen wurde hiebei nicht sehr weit ausgedehnt; dem siebzehnten Jahrhundert gehört nur der Baumeister Schichtart an. Reicher ist das achtzehnte Jahrhundert, da Herzog Carl nicht bloß ansehnliche Kräfte vom Ausland an seine Carlschule berief, sondern auch junge einheimische Talente dafelbst heranbilden ließ. Ohne despotische Eigenmächtigkeiten gieng es freilich hiebei nicht ab, aber es ist ihm trotzdem mancher glückliche Griff gelungen. Der Rest der behandelten Lebensbilder gehört dem neunzehnten Jahrhundert an. Es bestehen somit zwei größere Gruppen: eine ältere unter dem Herzog Carl und eine jüngere unter den württembergischen Königen. Die Verbindung zwischen beiden Gruppen wird hergestellt durch die beiden langlebigen Künstler, den Bildhauer Dannerer (1758 bis 1841) und den Maler Wächter (1762 bis 1852). Auch eine Künstlerfamilie Müller zieht sich in drei Generationen durch den ganzen Zeitraum hindurch. Die Gesamtzahl der Lebensbilder ist — 41, eine stattliche Anzahl, ohne daß beabsichtigt oder möglich gewesen wäre, sämtliche künstlerisch bedeutenderen Persönlichkeiten vorzuführen. Wir unsererseits hätten es gerne gesehen, wenn auch dem Genremaler Pflug von Biberach ein gebührender Platz hätte eingeräumt werden können.

Wenn nun auch der Zeitabschnitt, innerhalb dessen das Buch sich bewegt, keineswegs weit ausgedehnt ist, so war doch, in Ermangelung von Vorarbeiten, eine langwierige, geduldige und liebevolle Sammelthätigkeit nötig, um den

Kameralamtes Waldsee unter der Rubrik: Notizen von Seiten des Gotteshauses zu Verfertigung der Kirche nebst Zubehörde. S (Kasten) 188.

Stoff zusammenzubringen; der Anhang (Quellen) eröffnet einen Blick in diese Arbeit. Was aber die Ausführung anbelangt, so ist es dem Verfasser gelungen, wirkliche Lebensbilder zu entwerfen, die, mit dem Hintergrund der Zeit- und Kunstgeschichte solid verbunden, sich von demselben in ihren Einzelzügen lebendig abheben. Am besten gelungen sind deshalb wohl jene Beschreibungen, bei welchen außer den schriftlichen Anhaltspunkten auch noch die mündliche Tradition herbeigezogen werden konnte (Dannecker, Wächter) und zumal jene, welche noch theilweise in die eigene persönliche Erinnerungssphäre des Verfassers hereinragen (Gegenbaur, Neher etc.). Eine erwünschte Zugabe ist, daß, bei ungefährt der Hälfte der geschilderten Persönlichkeiten, auch die Portraits derselben beigegeben wurden.

Dr. Probst.

Die frühchristlichen Alterthümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis (nebst analogen und unedirten Funden aus Köln etc.) von H. Forrer. Mit 18 Tafeln, 250 Abbildungen in Phototypie und Chromolithographie, nebst Stichabbildungen im Text. Straßburg 1893 (Selbstverlag des Verfassers.) 29 S. Text. Hochquart. Preis 35 M.

Achmim ist die Nekropole des alten Panopolis in Oberägypten, oberhalb Siut am Nil gelegen. Sie war in Benützung schon in den ersten drei christlichen Jahrhunderten, dann hauptsächlich im vierten bis siebenten christlichen Jahrhundert. Die christlichen Gräber zeigen, daß sich die ägyptischen Christen dem alten Bestattungsmodus des Nillandes angeschlossen, die Leichname ebenfalls als Mummien im Boden bargen und ihnen auch allerlei Schmud und Geräthe mitgaben. Der Sandboden Aegyptens hat auch diese ihm anvertrauten Schätze vollständig conservirt, und der Verfasser des obigen reich ausgestatteten Werkes führt dieselben, soweit sie bis jetzt ans Tageslicht gekommen, der archäologischen Wissenschaft als weiteres, reiches und kostbares Material zu. Er hat in eigener Publikation die Gewandüberreste aus diesem Gräberfeld zu weiterer Kenntniß gebracht in dem Werk: Die römischen und byzantinischen Seidentextilien aus dem Gräberfeld Achmim-Panopolis. Im obigen Werk nun zeigt er in sehr genauen, nicht idealisirten Reproduktionen und unter Vorausschickung eines gut orientirenden Textes eine reiche Fülle von allerlei Geräthen, aber auch weiteren Gewandstoffen vor, welche archäologisch höchst interessant sind. So namentlich Delfläschchen, gefüllt aus den Lampen an den Martyrergräbern, sogenannten Meeresfläschchen, dann Thonlampen mit christlichen Insignien, Broncelampen, Räuchergefäße, Stempel für die eucharistischen Brode, liturgische Köffel und Rannen, Stile mit christlichen Emblemen, Brustkreuze, Fibeln, Agraffen, Fingerlinge, Goldgläser, endlich Textilien aus römischer und byzantinischer Zeit mit figuralem und

ornamentalem Bildwerk, besonders auch mit reicher Thiersymbolik.

Wie der „Dresdner Anzeiger“ meldet, hat die Literarische Anstalt Rütten u. Loening in Frankfurt a. M. dem Herrn Dr. H. W. Singer, wissenschaftl. Hilfsarbeiter am königlichen Kupferstichkabinett in Dresden, die Herausgabe ihres Allgemeinen Künstlerlexikons übertragen. Das Lexikon ist die dritte völlig umgearbeitete Auflage des Seubert-Müller'schen Künstlerlexikons. Den ersten Theil hat der jüngst verstorbene Dr. H. A. Müller in Bremen vorbereitet und in der Handschrift abgeliefert. Der Druck ist bereits begonnen und der erste Halbband erscheint im Oktober d. J. Fortsetzung und Schluß des auf drei Bände berechneten Werkes werden dann in kurz aufeinander folgenden Zwischenräumen binnen 1 1/4 Jahren auf den Markt kommen.

Annoncen.

Prächtige Weihnachtsgeschenke

für jedes christliche Haus sind die Knöflerschen Farbenholzschnitte „Fra Angelicos Madonna, die musizierenden Engel etc.“ Illustrierte Kataloge versendet gratis und franko

Eugen Salzer in Heilbronn a. N.

Vertretung von J. Schmidt in Florenz.

Herder'sche Verlagshandlung, Freiburg im Breisgau.

Soeben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

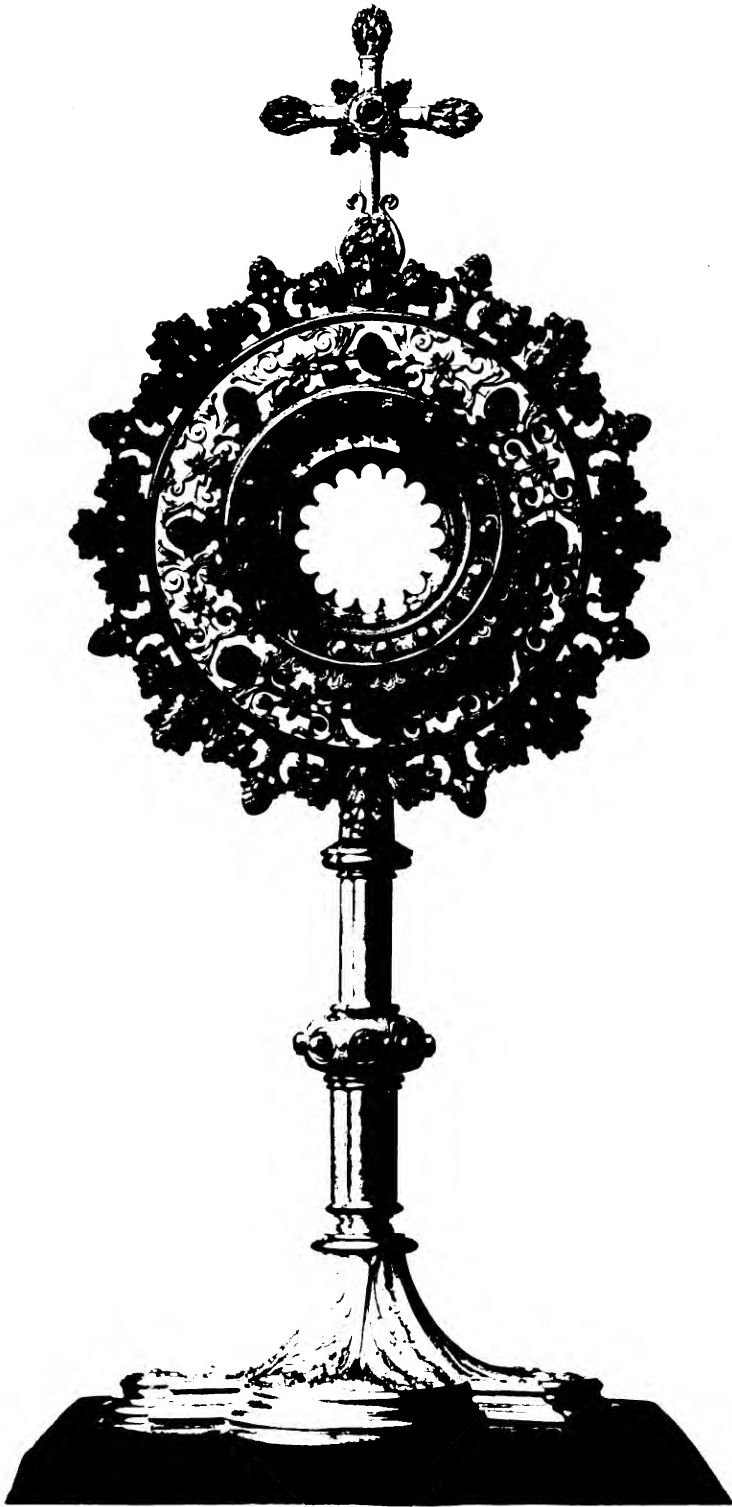
Debel, H., Christliche Ikonographie. Ein Handbuch zum Verständnis der christlichen Kunst. Erster Band: **Die biblischen Darstellungen Gottes, der allerheiligsten Jungfrau und Gottesmutter Maria, der guten und bösen Geister und der göttlichen Geheimnisse.** Anhang: Die Welterschöpfung. Die Sibyllen. Die apokalyptischen Gestalten. Judas Iskariot. Mit 220 Abbildungen. gr. 8°. (XVI u. 584 S.) M. 7; in Original-Einband: Leinwand mit Lederrücken und Rothschnitt M. 9.50.

Der zweite Band, die Darstellungen der Heiligen behandelnd, wird 1895 erscheinen und das Werk zum Abschluß bringen.

Rosenberg, W., Das Kreuz von St. Trudper. Eine alamannische Nielloarbeit aus spätromanischer Zeit. Herausgegeben vom Breisgau-Verein „Schausins-Bund“. gr. 4°. (34 S., mit Illustrationen.) M. 2.

Hiezu eine Kunstbeilage:

Entwurf zu einer romanischen und zu einer frühgothischen Kanzel, von Architekt Cades in Stuttgart.



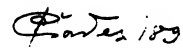
Archiv
Sakramentshaus

94. Nr. 2.

Weidenstadt.

Jhio 1894. Nr. 1.

Sakramentshaus in Weidenstadt.



Archiv für
1894.

Entwurf zu einer romanischen Kugel.

christliche Kunst.

Nr. 12.

Altar der bischöflichen Hauskapelle in Rottenburg.

Archiv 1894. H. 7.

Gothischer Kelch aus Straßberg in Hohenzollern.

